

GAZETTE  
DES  
BEAUX-ARTS

fondée en 1859 par Charles Blanc

*dirigée par Georges Wildenstein*

6<sup>e</sup> période — Tome XVI

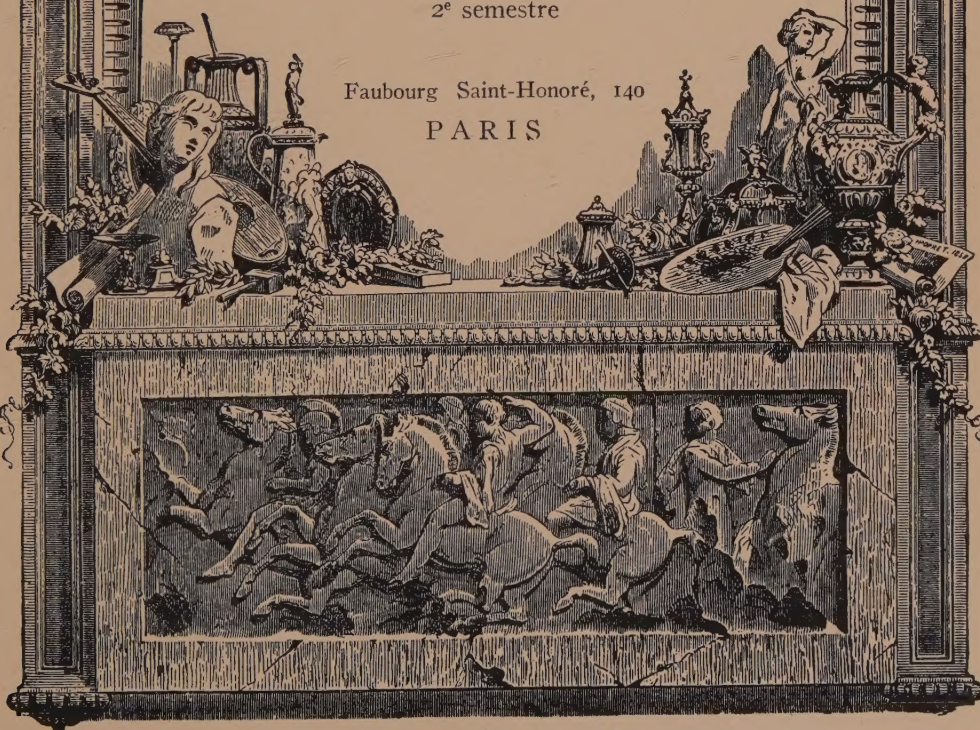
78<sup>e</sup> année

1936

2<sup>e</sup> semestre

Faubourg Saint-Honoré, 140

PARIS



## COMITÉ DE PATRONAGE

S. A. R. le Prince GUSTAVE-ADOLPHE, de Suède.

S. A. R. le Prince PAUL, Régent de Yougoslavie.

MM. le duc d'ALBE.

VICTOR BUCAILLE, syndic du Conseil Municipal de Paris.

S. CHARLETY, de l'Institut, recteur de l'Académie de Paris.

D. DAVID-WEILL, de l'Institut, président du Conseil des Musées nationaux.

ROBERT JAMESON.

JOSÉ LAZARO.

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs.

G. R. SANDOZ, vice-président délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie.

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

## CONSEIL DE DIRECTION

MM. BERNARD BERENSON;

J. PUIG I CADAFAALCH;

KENNETH CLARK, Directeur de la National Gallery;

JOSÉ DE FIGUEIREDO, Directeur des Musées nationaux d'Art Ancien de Lisbonne;

PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle;

AXEL GAUFFIN, Conservateur du Musée National de Stockholm;

GUSTAV GLUCK, Directeur du Musée des Beaux-Arts de Vienne;

NICOLAS JORGA, ancien Président du Conseil de Roumanie, Recteur de l'Université de Bucarest;

FISKE KIMBALL, Directeur du Pennsylvania Museum of Art;

ERIC MAC LAGAN, Directeur du Victoria and Albert Museum;

A. L. MAYER;

UGO OJETTI, de l'Académie royale d'Italie;

FRÉDÉRIK POULSEN, Conservateur de la Glyptothèque Ny Carlsberg de Copenhague;

JOHNNY ROOSVAL, Directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art de Stockholm;

PAUL J. SACHS, Directeur du Fogg Art Museum de Cambridge (Mass.);

F. J. SANCHEZ CANTON, Sous-Directeur du Musée du Prado, de Madrid;

F. SCHMIDT-DEGENER, Directeur du Rijksmuseum;

D<sup>r</sup> ALFRED STIX, Directeur du Musée d'Histoire de l'Art, de Vienne;

LEO SWANE, Directeur du Musée royal des Beaux-Arts de Copenhague;;

JENS THIS, Directeur de la Galerie Nationale d'Oslo;

W. R. VALENTINER, Directeur du Detroit Institute of Art.

## COMITÉ DE RÉDACTION

MM. JULIEN CAIN, administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

EMILE DACIER, inspecteur général des Bibliothèques.

HENRI FOCILLON, professeur à la Sorbonne.

LOUIS HAUTECEUR, conservateur du Musée du Luxembourg.

PAUL JAMOT, membre de l'Institut, conservateur des Musées nationaux.

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet).

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt.

CHARLES PICARD, membre de l'Institut.

LOUIS REAU, directeur de l'Institut français de Vienne.

GEORGES WILDENSTEIN, directeur.

JEAN BABELON, conservateur-adjoint au Cabinet des Médailles, rédacteur en chef.

# G A Z E T T E DES BEAUX-ARTS

JUILLET-AOUT 1 9 3 6



## S O M M A I R E

LA RENAISSANCE DE L'ARCHAÏQUE, PAR M. RAYMOND SCHWAB.  
¶ LE COSTUME DES FEMMES DANS L'ANCIENNE ÉGYPTE, PAR M.  
JACQUES HEUZEY. ¶ LES PRIMITIFS FRANÇAIS, PAR M. LOUIS DI-  
MIER. ¶ MARGUERITE VAN EYCK ET L'HOMME AU TURBAN ROUGE.  
¶ EN MARGE DU CATALOGUE DU PRADO. ¶ BIBLIOGRAPHIE.

GEORGES WILDENSTEIN, *Directeur*

*Fondée en 1859, par CHARLES BLANC*

A PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

# G A Z E T T E DES BEAUX-ARTS

140, Faub. Saint-Honoré - Paris (8<sup>e</sup>)

*La Gazette des Beaux-Arts, fondée par Charles Blanc en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Emile Galichon, Edouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Losta-  
lot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Marguillier, Emile Bertaux et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée au-  
jourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours  
des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétros-  
pective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curio-  
sité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts Décoratifs). Elle paraît en  
livraisons mensuelles ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte  
et de plusieurs planches hors texte, parmi lesquelles les gravures originales  
exécutées spécialement pour la revue. Les abonnés à la Gazette des Beaux-  
Arts reçoivent gratuitement Beaux-Arts, périodique hebdomadaire, le seul  
journal d'information artistique qui paraisse en France. Suivant l'actualité,  
Beaux-Arts publie des articles sur tous les événements qui touchent à son  
objet, et consacre des numéros spéciaux aux manifestations d'art d'une por-  
tée exceptionnelle. Beaux-Arts réserve deux de ses pages à la musique, au  
théâtre, au cinéma. Il donne un éphéméride complet de tout ce qu'il y a  
à voir ou à entendre au cours de la semaine.*

## COMITÉ DE PATRONAGE

S. A. R. le Prince GUSTAVE-ADOLPHE de Suède.

S. A. R. le Prince PAUL, Régent de Yougoslavie.

MM. le duc d'ALBE.

VICTOR BUCAILLE, syndic du Conseil Municipal de Paris.

S. CHARLETY, de l'Institut, recteur de l'Académie de Paris.

D. DAVID-WEILL, de l'Institut, président du Conseil des Musées  
nationaux.

ROBERT JAMESON.

JOSÉ LAZARO.

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs.

G. R. SANDOZ, vice-président délégué de la Société d'Encourage-  
ment à l'Art et à l'Industrie.

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

## COMITÉ DE RÉDACTION

MM. JULIEN CAIN, administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

EMILE DACIER, inspecteur général des Bibliothèques.

HENRI FOCILLON, professeur à la Sorbonne.

LOUIS HAUTECEUR, conservateur du Musée du Luxembourg.

PAUL JAMOT, membre de l'Institut, conservateur des Musées natio-  
naux.

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéolo-  
gie de l'Université de Paris (Fondation Doucet).

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt.

CHARLES PICARD, membre de l'Institut.

LOUIS REAU, directeur de l'Institut français de Vienne.

GEORGES WILDENSTEIN, directeur.

JEAN BABELON, conservateur-adjoint au Cabinet des Médailles,  
rédacteur en chef.

# C O N S E I L DE DIRECTION

*Au début de cette année, la Gazette des Beaux-Arts a décidé de solliciter, pour une vaste et fructueuse collaboration, les avis des plus éminents écrivains d'art de tous pays. Elle attend beaucoup de ce conseil de direction. Elle prétend ainsi s'assurer un contact constant avec les maîtres de la critique et de l'histoire de l'art, élargir son information, recueillir des indications utiles, et non pas tant des éloges que des rectifications et des suggestions. Par là, elle se conforme à son dessein d'être universelle.*

*Cette tentative a été très favorablement accueillie. Nous sommes heureux d'avoir à enregistrer quantité de réponses favorables qui nous honorent en témoignant de l'intérêt qui s'attache à notre revue. Nous ne saurions reproduire les termes flatteurs de cette correspondance déjà abondante, mais on trouvera ici une première liste de ceux qui ont bien voulu nous promettre leur appui, et à qui nous tenons à exprimer toute notre gratitude.*

MM. BERNARD BERENSON;

J. PUIG I CADAFAŁCH;

KENNETH CLARK, Directeur de la National Gallery;

JOSÉ DE FIGUEIREDO, Directeur des Musées nationaux d'Art Ancien de Lisbonne;

PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle;

AXEL GAUFFIN, Conservateur du Musée National de Stockholm;

GUSTAV GLUCK, Directeur du Musée des Beaux-Arts de Vienne;

NICOLAS JORGA, ancien Président du Conseil de Roumanie, Recteur de l'Université de Bucarest.

FISKE KIMBALL, Directeur du Pennsylvania Museum of Art;

ERIC MAC LAGAN, Directeur du Victoria and Albert Museum;

A. L. MAYER;

UGO OJETTI, de l'Académie royale d'Italie;

FREDERIK POULSEN, Conservateur de la Glyptothèque Ny Carlsberg de Copenhague;

JOHNNY ROOSVAL, Directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art de Stockholm;

PAUL J. SACHS, Directeur du Fogg Art Museum de Cambridge (Mass.);

F. J. SANCHEZ CANTON, Sous-Directeur du Musée du Prado, de Madrid;

F. SCHMIDT-DEGENER, Directeur du Rijksmuseum;

D<sup>r</sup> ALFRED STIX, Directeur du Musée d'Histoire de l'Art, de Vienne;

LEO SWANE, Directeur du Musée royal des Beaux-Arts de Copenhague;

JENS THIIS, Directeur de la Galerie Nationale d'Oslo;

W. R. VALENTINER, Directeur du Detroit Institute of Art.

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

## T A R I F DES ABONNEMENTS

### ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	180 fr.
ETRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	210 fr.
Autres Pays.....	230 fr.
Le numéro : 20 fr. (Etranger : port en sus)	

### ÉDITION D'AMATEUR

(Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25 X 30 cm.), les planches sont tirées sur madagascar et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.)

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	280 fr.
ETRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	310 fr.
Autres Pays.....	340 fr.

Les abonnés à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS reçoivent gratuitement l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.

## B U L L E T I N D'ABONNEMENT

Veuillez m'abonner pour une année à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS,  
à partir du 1<sup>er</sup>..... 19.....

(Cet abonnement donne droit à l'envoi gratuit de l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.)

\* Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs : .....

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs : .....

Nom : .....

Signature : .....

Adresse : .....

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS

Téléphone : Balzac 12-17

Compte Chèques Postaux : PARIS 1390-90

# S O M M A I R E

*J U I L L E T - A O U T 1 9 3 6*

La Renaissance de l'Archaïque, par M. <i>Raymond SCHWAB</i> .....	1
Le costume des femmes dans l'ancienne Egypte, par M. <i>Jacques HEUZEY</i> .....	21
Les Primitifs français, par M. <i>Louis DIMIER</i> .....	35
Marguerite Van Eyck et l'homme au turban rouge, par Mme <i>Christiane AULANIER</i> .....	57
En marge du catalogue du Prado, par le <i>Chevalier Guy de Tervarent</i> .....	59
A propos de l'atelier de Sarazin, par M. <i>André BLUM</i> .....	61
Bibliographie.....	61
Revue des Revues.....	66
Muséographie.....	68

---

## NOUVEL HONNEUR DU LOUVRE

*Les nouveaux aménagements des salles de la sculpture grecque et romaine et des antiquités égyptiennes, au Louvre, sont une réponse — et la meilleure — à tant d'objections et de raisonnements dont les muséographes nous ont rebattu les oreilles. A-t-on assez répété que ce vieux palais, chargé de son poids d'histoire, de la Renaissance à l'Empire, était inapte aux fonctions qui, désormais, sont requises d'un laboratoire d'esthétique! — Sur quoi, directeur, administrateur, conservateurs et architectes : MM. Henri Verne, Jaujard, Michon, Merlin, Jean Charbonneaux, Boreux, Ferran, se sont mis à l'œuvre. Ils nous montrent aujourd'hui ce qu'on peut faire d'une matière rebelle, avec de l'imagination, de la méthode, du goût, des ressources et des moyens techniques. Voilà qui est parler, et qui vaut mieux que cinquante dissertations! Je n'aime pas beaucoup, quant à moi, qu'on insiste tant sur les dispositifs d'éclairage artificiel, grâce à quoi le Louvre est lui aussi « ouvert la nuit »; sur le côté « spectaculaire », comme on dit en cet an de grâce, d'une présentation qui doit restituer à la foule des chefs-d'œuvre qu'elle a oubliés. C'est passer à côté du principal. Ce qui compte ici, c'est le choix judicieux des ouvrages, l'élimination des pièces réservées à l'étude des spécialistes, la mise en valeur de celles dont l'accès doit être facilité au grand nombre, c'est enfin ce grand travail d'ensemble qui réussit à créer une harmonie grandiose entre un bâtiment dont il faut respecter la tenue et le décor, et les ouvrages séculaires dont il héberge et doit consacrer la splendeur. Moins que de composer des « atmosphères » factices par des artifices de théâtre, il s'agit de conférer de nouveau aux débris du Parthénon, à la Suppliante Barberini, au Sphinx rose de Tanis, à tous ces beaux exilés, leur puissance d'évocation. Le rayonnement qu'on leur demande n'est pas celui que dispense un ingénieux réflecteur, mais celui qui émane d'eux-mêmes et qu'il fallait libérer. Tâche difficile et minutieuse. Elle a été admirablement accomplie. Il faut le dire, à la louange de ceux qui l'ont entreprise. Il n'est âme sensible qui, en parcourant ces galeries, n'ait ressenti ce choc, par quoi la beauté nous surprend et nous conquiert à l'improviste. L'étonnement aussi. Hé, quoi, voilà ce qu'on croyait connaître, étions-nous vraiment si riches! Suffisait-il de mettre de l'ordre dans un entassement fastidieux, de dissiper la poussière pour que la vie animât ces pierres trop glorieuses, et qu'elles fussent immortelles! Que de découvertes, même pour les anciens habitués et les connaisseurs, sans parler des innocents qui disent, plus ou moins haut, selon leur candeur : « Je ne savais pas... », tandis que d'un doigt léger on fait tourner pour eux sur son pivot silencieux une Aphrodite désarmée...*



## LA RENAISSANCE DE L'ARCHAÏQUE

**I** L y avait eu, aux xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles, une Renaissance, — celle qu'on appelle *la Renaissance*, et qui était une renaissance de l'antique : tout le monde le sait. Il y a eu, aux xix<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècles, une seconde Renaissance, une Renaissance de l'archaïque : en voit-on bien la courbe ?

« Archaïsme » n'est plus un terme de mépris que, tout au plus, chez les linguistes : il n'y a pas longtemps qu'il ne l'est plus, à peine déjà comprenons-nous qu'il ait pu l'être.

FIG. 1. — PAN ET LES HEURES. (Rome, Capitole.)

Phot. Alinari.

Jusqu'au romantisme, tout ce qui a cette couleur reste la grande dérision; on ne connaît d'archaïque, identifié avec barbare, que le gothique, — un de nos classiques d'aujourd'hui. *On a, écrit La Bruyère, complètement abandonné l'ordre gothique que la barbarie avait introduit pour les palais et pour les temples.* Le style jésuite couvre de son badigeon les fresques et de sa garde-robe les architectures. On masque où nous gratterons. Le rugueux est pour longtemps proscrit par l'onctueux.

L'archaïsme littéraire cependant, La Fontaine risque peu à le reprendre de Marot : il y en a donc, pour les lettres, un autre que celui des arts, et qui tire moins à conséquence; à vrai dire, c'était, comme celui des sculpteurs alexandrins, un maniérisme où, avec un clignement malin vers son public, l'artiste qui imite, sans y croire, des formules de primitifs, manifeste encore la supériorité des vivants sur les trop vieux morts : car, jusque dans la tombe, il y a des torts à vieillir, — et presque un certain comique.

De même, nos ébénistes n'empruntent au Louis-Philippe que sous le sourire du pastiche, tandis que des poètes font encore sérieusement du premier Hugo ou du Lamartine de 1819. Ce contraste frappe beaucoup les visiteurs des Expositions dites romantiques : le mobilier y paraît présumé en avance d'un déniement sur la littérature; elles ont l'air de tendre à démoder une littérature par son mobilier.

C'est toujours par zigzags qu'à mesure qu'on refait un autre nouveau, on change d'ancien. Mais les mauvaises époques sont comme ces enfants paresseux dont les mères se plaignent qu'en ne faisant rien ils usent beaucoup : un besoin d'ultra-ancien, sans cesse accéléré par de l'ex-nouveau, rapproche les déclin des archaïsmes.

Il reste toutefois, dans chaque civilisation, un archaïque stable (Marot, architecture romane, musique grégorienne, peinture byzantine), moins situé par des changements de l'histoire que par des traits de nature. Et une lutte, renouvelée d'un siècle à l'autre, entre archaïque et baroque<sup>1</sup>, Égine et Pergame, avec de rarissimes intervalles de Parthénon, dont chacun des deux autres, d'ailleurs, se prétend tour à tour le vrai cousin.

Interminablement, l'humanité se trouve trop jeune, puis trop vieille; aussi faut-il, à chaque palier, qu'elle retrouve l'antique, qu'elle perd à chaque tournant.

C'est d'abord ce qui nous est longuement arrivé.

Sans doute l'antiquité n'était qu'unanimée en apparence pendant une dizaine de siècles : la meilleure condition pour ressusciter, c'est encore de n'être pas tout à fait mort. Toutefois, on distingue, à vue cavalière, un point critique où l'anti-

---

1. M. Focillon compare ingénieusement cette lutte à celle, qui marque l'histoire des langues, « du génie puriste et du génie de l'impropriété ». — Voyez, dans une petite salle des Thermes à Rome, l'archaïque *Naissance d'Aphrodite*, la classique *Erinys endormie*, la décadente *Junon Ludovisi*.



FIG. 2. — TÊTE JUVÉNILE. (Rome, Musée Barracco.)

*Phot. Alinari.*

que renaissant, après la prise de Constantinople et la découverte des « grotesques » romains, vint couper le gothique survivant.

Ce premier antique enferme, de Raphaël à Ingres, l'Europe dans un horizon exclusivement méditerranéen, sous la dictature de deux races élues, Grèce et Rome, et le préjugé des « grands siècles » ou « âges d'or ». Le malheur d'être d'abord tombé sur l'antique des parvenus et des grammairiens entache notre classicisme d'une complaisance pour l'arrondi et le peigné. Entre Jules II et Louis-Philippe, le miracle grec, et par la voix de Michel-Ange lui-même, s'appelle Laocoon ou Apollon du Belvédère, le miracle italien Aurore du Guide. Shelley, en 1833, ne met rien au-dessus de la Niobé de Florence (c'est déjà beaucoup mieux). En 1827, Stendhal, ce champion pourtant du passionné contre le mondain, indique douze curiosités principales dans Rome : il y comprend l'atelier de Canova, mais, de Michel-Ange, seulement trois sculptures, et en avançant l'objection que « tout cela est fort laid » : l'une des trois est le Moïse ; il éclate de rire avec « un brave Genevois, M. Simon » devant le Jugement Dernier ; pour la Sixtine, son enthousiasme contraint me la montre sur sa rétine dans la réduction galante d'un dessinateur du temps, que j'ai près de moi et qui en fait un boudoir. (D'ailleurs, Rembrandt, aussi bien qu'Eschyle, n'obtient ses entrées dans le salon France qu'au dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle.)

De 1806 à 1816 couve, puis saute, une machine infernale : les frises de l'Acropole, d'abord classées comme supercherie romaine du temps d'Hadrien, s'échappent du hangar d'Elgin et forcent les portes du British. Du jour où ce classique subversif, le Phidias du Parthénon, a passé sur le corps de l'académisme (peu avant, d'ailleurs, que le Moyen Age de Viollet-le-Duc fût aussi braqué contre l'académisme), comment retenir l'appétit de vérité sur une pente qui mène aux Eyzies et à M. Frobenius ? On s'est mis à une cure pour l'élimination du succédané par le produit d'origine. Et, en effet, voici, dès 1850, le préhistorique de Boucher de Perthes. (Mais, pour les grandes découvertes d'art magdalénien, il faut attendre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.)

En 1875, nouveau coup de mine : un épicier de génie extrait du sol un explosif inconnu, le mycénien. Les masques d'or envahissent la littérature (Schwob, d'Annunzio). Il reste pourtant des millénaires à récupérer sous la Troie de Schliemann : en 1900, le minoën d'Evans recule de six mille ans notre archaïque. Il achève d'accréditer cette promesse, qu'en creusant toujours on trouvera toujours plus pur.

Elle a gagné du terrain par quelques trouvailles intermédiaires : quinze ans après Phidias au British, Eginé (retouchée, il est vrai, par Thorwaldsen) entre à la Glyptothèque de Munich<sup>1</sup> ; en 1840, Viollet-le-Duc renoue avec Vézelay ; en 1848, Hunt, Rossetti et Millais fondent la « Preraphaelite Brotherhood » ; en

1. L'influence des esthéticiens allemands et anglais parle peut-être pour un certain puritanisme de la Réforme contre une idolâtrie latine.

1847, les monuments de Khor-sabad du Louvre étonnent la France, comme les marbres grecs faisaient l'Angleterre; en 1886, Homolle fournit après coup la préface du chapitre Elgin en déterrants les *xoana* archaïques de l'Acropole elle-même.

Partout en même temps a progressé la notion de « haute époque » : les assyriologues remontent de Persépolis à Shoumir, l'art des Han ravale l'Outamaro des Goncourt à une espèce de pompadour.

Vers 1750, l'Europe d'Anquetil Duperron s'apercevait de ne pas être tout l'univers : on inventait les fouilles, qui fondaient l'archéologie, et les voyages d'études, qui engendraient l'orientalisme. Jusque-là, un seul antique, bien capté et apprivoisé, et qui, menacé, poussa de nouveau sa pointe avec l'époque Pompei-Chénier-David. Désormais, antiques à l'infini : des Perses, des Indes, des Égyptes, des Chines, des Ninives et le Moyen Age, et les Cavernes.

Et encore un autre antique, sans localisation et presque étranger même à la chronologie : celui d'une enfance indestructible des peuples, dans la ligne Rousseau, celui des rhapsodes, des mythes, chansons et ustensiles, Ossian, Guzla, frères Grimm, Nibelungen, Herbert Spencer. Le terme de folk-lore naît exactement en 1846, il englobe les mobiliers populaires : dans une petite brochure de propagande folk-lorique, M. van Gennep a fait, à bon droit, voisiner des images de saints bretons, des chaises alsaciennes, et un tableau du douanier Rousseau. C'est un antique vivant.

Et encore un autre antique, tout géographique, celui-ci : une rencontre, soudaine et tardive, entre les explorations verticales du passé par les fouilleurs et l'effet longtemps suspendu des explorations horizontales de nouveaux continents par les défricheurs.

Avec Stevenson et Gauguin, Polynésie et mers du Sud s'assurent la mode.



Phot. Anderson.

FIG. 3. — MÉDÉE ET LES PÉLIADES.  
(Rome, Musée du Latran.)



Phot. Lotze.

FIG. 4. — CAN GRANDE I DELLA SCALA.  
(Vérone, Tombeaux des Scaliger.) — (Cf. fig. 5 et 6.)

La littérature sociologique, l'expansion coloniale, les Ballets russes, la pléthore des États-Unis vulgarisent le précolombien<sup>1</sup> qui, avec Brasseur de Bourbourg vers 1850, n'avait guère franchi les spécialistes. L'Amérique primitive, connue depuis quatre siècles, et l'Afrique noire étaient restées de la connaissance inerte : ensemble, et poussés l'un par l'autre, encore inséparables dans le commerce d'aujourd'hui, art nègre et art rouge jettent sur le marché leur double stock de géométrie, à l'heure où le cubisme accuse notre lassitude du décor vivant et de l'ornement rond, où une fureur d'angles métalliques, puis de masses bétonnées, a préparé l'influence de la pré-Amérique, seul monde qui, n'ayant connu ni la roue et le tour, ni la voûte, semble indifférent à l'exemple sphérique du ciel et du sein.

Le traditionnel anathème fulminé dans les écoles de l'Ancien Monde contre l'angulaire craque d'autant mieux que, du mycénien aussi, comme de l'Islam, comme de l'Égypte, s'élève une éloquence de l'entrelacs. Dans un fascicule sur l'*Art précolombien* (1928), M. Rosny aîné apparente le pré-colombien à l'égyptien, M. Paul Morand loue les masques mexicains pour « leur grandeur mycénienne » (toujours Agamemnon!), — et quelles réponses y a-t-il donc entre le premier sourire grec de la Niké de Délos, celui de l'Étrusque casqué de la nécropole de Vulsinies, et le bon sourire de tueur tranquille de Can Grande I della Scala à Vérone, — entre la tête d'Homme-Aigle du Musée de Mexico et celle du Guidarello Guidarelli, beau jusqu'aux cils, de Ravenne, qui est pourtant du tardif Tullio Lombardo, — entre le panache du « Prince aux fleurs de lys » de Cnossos et ceux des Manuel Deutsch du Musée de Bâle? Vraiment sans égard à la chronologie, une patrie flottante d'art primitif, — une *Archaïe*.

1. Encore totalement ignoré, comme le sont la Chine et l'Inde, en 1904, dans l'*Apollo* de S. Reinach, *Histoire générale des arts plastiques*.

En 1929, M. Ozenfant intitule un chapitre de son *Art* « Du Déluge à 1914 », et ne sauve de la submersion que quelques radeaux où les derniers arts embrassent les premiers. M. Cocteau se souvient du Yucatan, de l'Inde, d'Alexandrie, des dessins d'enfants, de M. Picasso, pour une affiche du « Bœuf sur le Toit ». M. Baltrusaitis publie ce parallèle : *Art sumérien et art roman*; on découvre un gothique de l'Inde, et que gothique ou roman, renaissant ou romantique, ont un sens, non pas local, mais universel : alternances d'affleurements géologiques. D'après M. Deonna, M. Focillon montre,



Phot. Alinari.

FIG. 5. — NIKÉ DE DÉLOS.

(Athènes, Musée National.) — (Cf. fig. 6 et 7.)

dans l'histoire de chaque style, les mêmes phases de croissance et de décrépitude.

Le balancier du goût oscille entre deux limites : premier temps, on continue et on accumule, — deuxième temps, on efface et on recommence (nos murs parlent assez d'effacement).

Il s'agit partout de notre besoin d'*autre chose* après épuisement d'une vieille grammaire ornementale. Un certain barbare, c'est une hygiène pour guérir d'un certain domestiqué.

Notre ancien nous rendant vieillots; nous nous faisons revi-



Phot. Alinari.

FIG. 6. — GUERRIER ÉTRUSQUE DE VULSINIÈS.

(Florence, Musée archéologique.) — (Cf. fig. 5 et 7.)

vre en allant à un plus vieux, plus vrai, ancien : de même que création implique révolte, admiration nouvelle ne va pas sans représailles.

Certes, la notion d'archaïque n'est pas un absolu, étant une notion de temps, au moins à l'origine : on devient archaïque, comme aîné, par rapport à des successeurs classiques (et aussi par rapport à un négatif antérieur : mosaïque byzantine). Cependant, on n'est pas toujours l'archaïque de quelqu'un : pas plus une bergère Régence qu'un Dominiquin ou un Praxitèle n'aura ce caractère, qu'en revanche nous sommes tout près d'attribuer à tel de nos poncifs, de son vivant même ; tout Bourdelle, par exemple, est fabriqué avec un contresens expéditif sur l'archaïque, mais enfin avec un sens, et comme un opportunisme, de l'archaïque.

La notion née dans le temps sort peu à peu du temps, toute tendance qui prévaut un jour cherchant à devenir un éternel. Si ses diverses réalisations sont liées à des conditions historiques, elles restent cependant toutes reconnaissables à certaines constantes.

Repartons d'archaïsme zéro : c'est Boileau pour qui l'histoire de l'esprit se présente en comprimés digestifs : *Avant que la raison s'expliquant par la voix, — Eût instruit les humains, eût enseigné les lois, — Tous les hommes suivaient la grossière nature.*

La Bruyère énonce le même postulat dans les mêmes termes, — mais ayant un sens opposé : *Combien de siècles se sont écoulés avant que les hommes, dans les sciences et dans les arts, aient pu revenir au goût des anciens et reprendre enfin le simple et le naturel !* Ici, les anciens, c'est le contraire de : premiers venus ; et le naturel, c'est le contraire de la nature, en tant que « grossière nature ». Nous autres, gens d'un Moyen Âge, il nous arrive, à notre tour, d'adopter les primitifs, justement dans l'espoir d'y retrouver l'antérieur, l'immédiat, le « grossier », et puis de nous apercevoir que c'est encore tout un nid de ruses et de machinations, et peut-être rien si peu que du « simple ».

Les fils de la première Renaissance cherchent le parfait, qu'ils appellent le simple ou l'ancien : la vérité a été trouvée une fois pour toutes, elle est une, il ne s'agit que d'y revenir. Idée d'art liée à une idée d'ordre, tout ordre s'accomplissant sur un patron d'empire romain. Saint-Evremond, qui pourtant découvre un de nos archaïques, ce monstre pour lui du théâtre élizabéthain (il imprime : *Ben-janson*), continue de croire que *le bon goût ne se trouve pas en des lieux où règne la barbarie.*

Pour Voltaire, l'histoire de l'art commence tard et tient en peu de mots : une Grèce vague, Rome, Italie, François I<sup>er</sup>, Louis XIV ; la peinture de la France apparaît avec Poussin. Les prédécesseurs ? *Antiquailles — Que nos très gothiques aïeux — Entassaient autour des murailles — De leurs temples grossiers comme eux.*



FIG. 7. — TÊTE D'HOMME-AIGLE.  
(Mexico, Musée National d'Archéologie.) — (Cf. fig. 8.)

*Phot. Giraudon.*

Toujours l'équivalence massive : primitif = gothique = barbare = grossier.

Puis, brusquement, le point de vue se retourne, et sans rémission, à propos de la question posée en 1749 par l'Académie de Dijon sur l'idée de progrès en art, et grâce à la réponse, inattendue pour lui-même, de Rousseau. Dès lors s'ouvre la période transitoire où il faudra que le sauvage arrive à être le vrai.

Toute la querelle anciens-modernes n'était qu'une apparence : les deux camps sont d'accord pour juger du beau, non en lui-même, mais d'après sa position par rapport à une normale, qui est le méridien Versailles, et que seulement les uns attribuent à Louis et les autres à Auguste.

Mais, à part, quelqu'un explique par la vue du génie le préjugé général : *Ceux que nous appelons anciens étaient véritablement nouveaux en toutes choses, et formaient l'enfance des hommes proprement*. Pascal, précisé par des références de Descartes, Fontenelle, des deux Bacon, dégage le sens profond du débat : conflit entre le principe d'autorité et le principe d'originalité, — ce qui a voulu dire entre deux époques, et ce qui veut toujours dire entre deux formes d'esprit; l'opposition, tant historique que sentimentale, classicisme-romantisme.

Pendant des siècles, la tradition scolastique et le sacrement du latin imposent ce dogme, que bien faire c'est faire aussi bien que ce qui a déjà été fait. Esthétique d'Éden perdu, de chute préalable dont un certain rite, fixé par un sacerdoce, peut seul purifier les initiés. Discipline de famille : l'idéal est pour des fils d'égaliser des pères, lesquels ont vécu dans l'espoir de rattraper leurs grands-pères. Pourquoi aujourd'hui les fils, n'ambitionnant que de ne pas retomber dans leurs pères, s'adressent aux bisaïeux pour les en venger, je laisse aux freudiens le soin d'en donner une bonne explication utérine.

Pour le classicisme, l'antique est un canon, c'est-à-dire une collection de résultats, de modèles, de lois, c'est-à-dire des *commandements*; à l'archaïque, le romantisme et ses suites demandent, ce qui est tout autre chose, des principes d'action et de réaction, c'est-à-dire un *entraînement*, — une preuve, par les origines, que c'est l'originalité qui a fondé et que c'est elle qui renouvellera, selon la formule de Baudelaire : *Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien*. La question n'est plus de répéter et rassurer, mais de surprendre et dépayser, — non plus d'insinuer ou de disculper la nouveauté, mais de la crier, et plutôt de l'outrier. Lutte sans fin de l'extrême et du milieu<sup>1</sup>, — où l'archaïsme est une invocation de l'extrême final à l'extrême initial.

L'ancien des classiques équivalait au parfait, non parce qu'il est antérieur, ni surtout, pour parler comme Pascal, parce qu'il est plus jeune, mais parce qu'il est installé.

L'argument théologique du consentement universel fait supposer, dans tous les domaines de l'esprit, un *nec plus ultra*, extérieur et supérieur aux individus. Aussi la nature, c'est-à-dire l'instinct, est-elle grossière, tandis que le naturel est le goût, prouvé par les anciens, c'est-à-dire élaboré par un tribunal à l'encontre de tout changement; et on l'attribue à quelques années de quelques siècles, qui sont choisies et pour des raisons de fait, et pour interdire la discussion.

Que se disloque l'empire du théologique, ce naturel-là paraît le conventionnel. En effet, l'idéologie du XVIII<sup>e</sup> siècle décompose l'idéal du parfait, en détache la notion du simple, et la retourne contre lui en faveur du barbare. L'ancien sera

1. Gide (N.R.F., mars 1936) oppose judicieusement au La Bruyère du « Depuis sept mille ans... tout est dit » un La Bruyère de : « Le monde... ne fait presque que commencer... et quelle légère expérience que celle de six ou sept mille ans ! » Toutefois, La Bruyère baigne dans un préjugé d'époque où l'on croit à un absolu de l'art, qui ne laisse pas l'idée de discuter des exclusions, comme celle du gothique.

vraiment alors ce qui a été jeune pour la première fois : après avoir cru au bain de vieillesse, on croira au bain de jeunesse.

Il avait fallu du temps pour retrouver l'Autrefois ; il en fallut pour y apercevoir un ancien Aujourd'hui, et maintenant comme un pré-Aujourd'hui.

L'ancien apparaît de mieux en mieux ce qu'il est : un étranger<sup>1</sup>.

Montaigne, perspicace, avait dit : *Chacun appelle barbare ce qui n'est pas de son usage*. Hugo dira quelque chose d'assez voisin : *Une traduction est presque toujours regardée tout d'abord par le peuple à qui on la donne comme une violence qu'on lui fait*. Et Baudelaire : *Tout peuple est académique en jugeant les*

1. Vérité que Racine voyait à l'envers, quand il estimait les Turcs assez éloignés dans l'espace pour offrir à l'art les mêmes facilités de généralisation que les Grecs éloignés dans le temps.



FIG. 8. — TULLIO LOMBARDO (?). — GUIDARELLO GUIDARELLI.  
(Ravenne, Académie.) — (Cf. fig. 7.)

Phot. Alinari.



FIG. 9. — NICOLAS MANUEL DEUTSCH. — LE JUGEMENT DE PARIS.  
(Musée de Bâle.) — (Cf. fig. 10.)

*Phot. Hanfstaengl.*

*autres, tout peuple est barbare quand il est jugé.*

Chacun s'est mis à apprendre les autres, histoire-science et histoire-résurrection sont entrées dans l'histoire : au goût des ressemblances se substitue un goût de différences. Bientôt un besoin de contrastes et surprises, qui explique un ensemble modernité et archaïsme. Et au bout duquel il sied de placer ce mot mémorable de la jeune fille d'un fameux lanceur de peinture : « Moi, il faut qu'on me défonce ». Et en effet, ce qui est arrivé, c'est la substitution d'un goût de choc et de viol à un goût de légalité et de respect.

Préjugés retournés en faveur de l'inhabituel pour convaincre une époque de ce nouvel excès, que tradition soit forcément convention, que ceux qui savent sont ceux qui n'ont pas appris, — ou chez qui, du moins, ça ne se voit pas. On saute d'un idéal d'art fini à un idéal d'art commençant.



FIG. 10. — LE PRINCE AUX FLEURS DE LYS. Phot. Giraudon.  
(Peinture de Cnossos. Musée de Candie.) — (Cf. fig. 9.)

1830-1850 substitue au beau le pittoresque, au canon le caractère. Le pullulement des génies épuise les techniques et laisse un monde avide de maladresses. Le principe d'un goût moyen de clientèle est expulsé par celui d'une rigueur autonome de professionnels; l'œuvre d'art se réclame d'une pureté chimique, la ci-devant



FIG. 11. — FIGURE SUMERIENNE.  
(Musée du Louvre.) — (Cf. fig. 12.)

Phot. Giraudon.

perfection paraît une croûte composite, l'archaïque un bon exemple de décapé.

Les préraphaélites sont les premiers mobilisés; et, le retour à l'archaïque étant une campagne de pénitence, comme le montre le moralisme de Ruskin<sup>1</sup>, on cherche parmi eux toujours plus ascétique. Taine, en 1864, demandait : *Comment les hommes, ayant découvert la peinture, ont-ils passé cent cinquante ans avant de découvrir le corps?* Mais comme des enfants ou des anges, bien entendu! Justement cette immatérialité a fait d'abord leur fortune contre le souvenir des Bolonais, des Fées galantes et des anecdotiers. C'est tout ce qui leur manquait qui soulageait (v. *l'Île des Pingouins*, ch. V). Plutôt schéma que surcharge. De l'Éden perdu on ne regrette plus l'abondance, mais la nudité.

Delacroix reprend le mot de Montaigne sur les barbares, et poursuit : *L'homme de Londres et de Paris est peut-être plus éloigné d'avoir un sentiment juste de la beauté, que l'homme inculte qui habite des contrées où on ne connaît rien aux recherches de la civilisation... Les*

*vrais primitifs, ce sont les talents originaux.* (*Des Variations du Beau*). Mais quand il a constaté qu'il faut des tableaux à grands traits, dans les âges primitifs

1. Cf., en France, Huysmans (Chronique d'art, dans la *Revue Indépendante*, février 1887).

2. Montaigne protestait déjà contre la surcharge au nom de l'art, vrai, et assimilait les chansons populaires et les chants des peuples illettrés à la « la poésie parfaite selon l'art ».

*les ouvrages des arts sont ainsi, il se persuade tristement que l'encombrement des connaissances, au XIX<sup>e</sup> siècle, condamne l'artiste à l'accumulation des détails, et dénonce le ridicule de tenter de remonter le courant et de faire de l'archaïsme. (Journal, 9 avril 56.)*

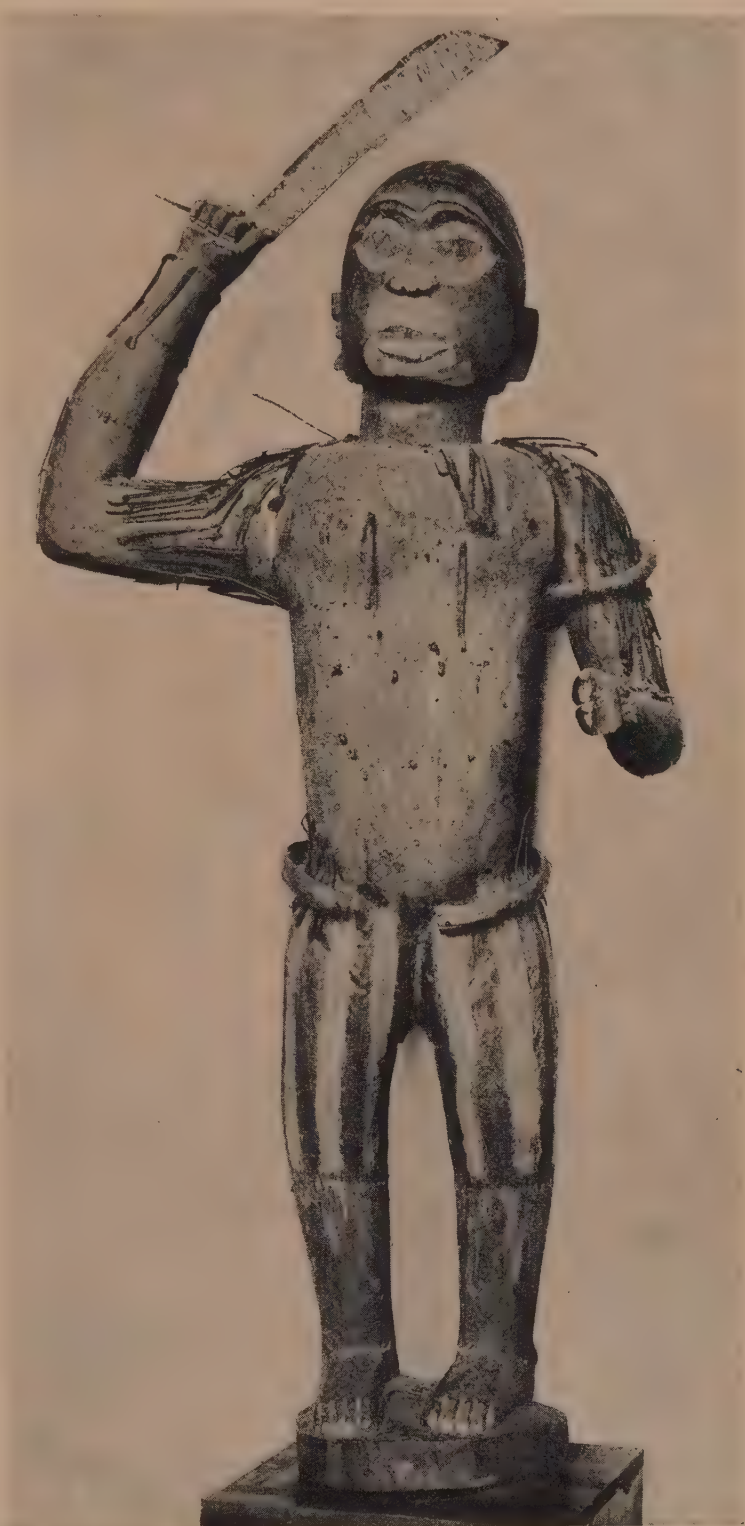
On peut croire que ces rêveries flottaient dans l'air du temps. En 62, Leconte de Lisle en révèle le rapport étroit avec les découvertes archéologiques : *Et maintenant, la science et l'art se retournent vers les origines communes. Ce mouvement sera bientôt unanime... Le génie et la tâche de ce siècle sont de retrouver et de réunir les titres de famille de l'intelligence humaine... L'art a perdu cette spontanéité intuitive, ou plutôt il l'a épuisée : c'est à la science<sup>1</sup> de lui rappeler le sens de ses traditions oubliées. (Préface des Poèmes antiques.)*

Delacroix va préciser à quoi ils pensent tous deux : *Longtemps avant que les Grecs eussent produit leurs chefs-d'œuvre, ou que le génie de la Renaissance,*

1. Science, pour lui, veut dire : philologie.

Phot. Giraudon.

FIG. 12. — LE ROI BEHANZIN.  
(Musée d'Ethnographie.) — (Cf. fig. 11.)



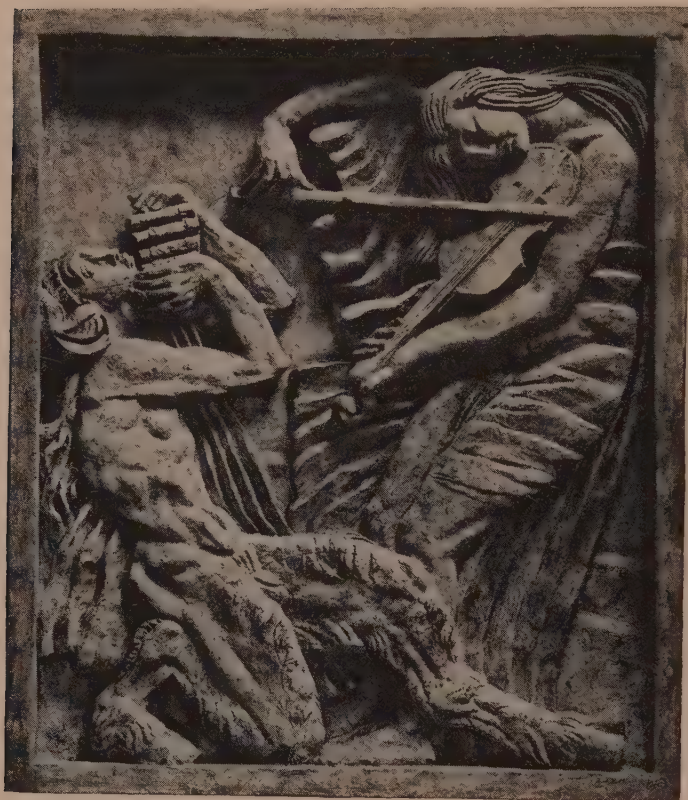


FIG. 13. — UN ARCHAÏSANT : BOURDELLE. — LA MUSIQUE.  
(Théâtre des Champs-Élysées.) — (Cf. fig. 14.)

à moitié païen, eût inspiré le peintre d'Urbino, d'autres hommes, d'autres civilisations avaient réalisé le beau... Nous avons vu apparaître tout récemment un art tout nouveau, avec les précieux débris qui nous ont été apportés de Babylone, de Ninive, et dont nous n'avions aucune idée.

Ainsi, un archaïsme, qui, entre 1850 et 1860, entête nos esthéticiens, s'est introduit en même temps qu'au Louvre, en 1847, les monuments de Khorsabad rapportés par le consul Botta, ce héros oublié : deuxième chaînon de la chaîne dont les marbres d'Elgin étaient les premiers<sup>1</sup>.

Soulignons encore la coïncidence qui fait agir Ninive à Paris, en même temps que Sienne en Angleterre et Ègine à Munich. (C'est peut-être encore

une suite de Khorsabad que le Courbet de l'Atelier, si fier de sa « barbe assyrienne »).

Dans ces mêmes années, où Taine (1865) professe un classicisme imperturbable, Baudelaire (1863) publie au « Figaro » *Le peintre de la vie moderne*, important article où son modernisme se montre impressionné par les monuments de Ninive comme Delacroix et Leconte de Lisle; peut-être le furent-ils ensemble; mais lui, il se réfère aussi aux antiquités mexicaines : était-ce un effet de l'expédition qui venait de commencer?

Ce que Baudelaire demande au primitif, c'est une explication du génie par l'enfance, mais comme une « enfance retrouvée à volonté ». Cet infidèle du romantisme prend partout un malin plaisir à contrecarrer le dogme récent de l'inspiration par un principe de préméditation, qu'il tient de ses penchants et d'Edgar Poë. Aussi, là où l'on célèbre d'ordinaire le naturel des incultes, va-t-il honorer,

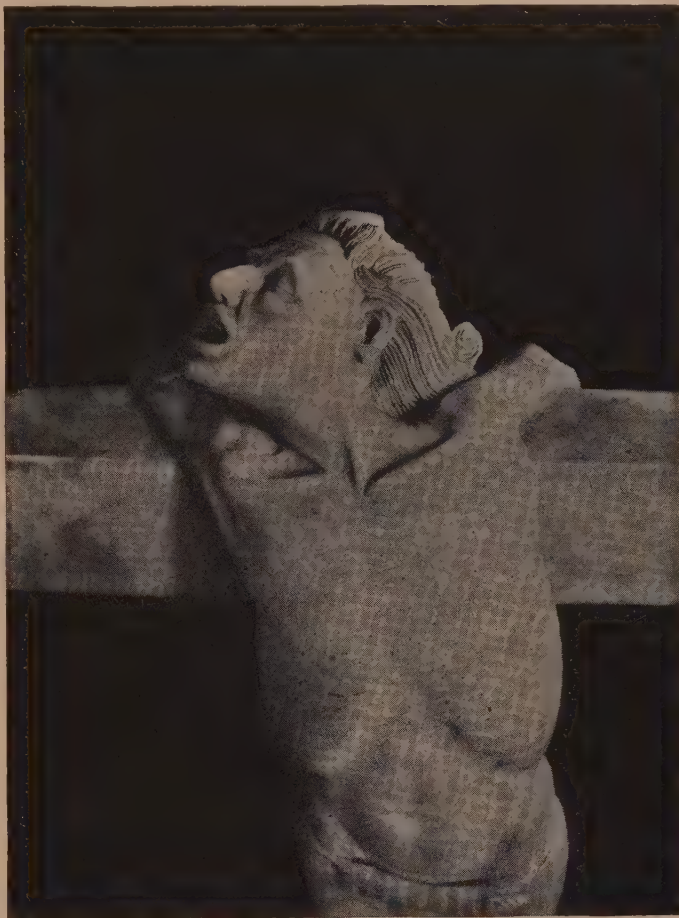
1. Réaction non moins forte dans le camp opposé, où cette accumulation de modèles toujours plus anciens amène Castagnary, dans ses *Libres-Propos*, à reprendre une boutade de Proudhon pour proposer qu'on mette le feu au Louvre.

au contraire, ce qu'il voit de concerté et de fardé : *Le sauvage et le baby témoignent, par leur aspiration naïve vers le brillant, vers les plumages bariolés, les étoffes chatoyantes, vers la majesté superlative des formes artificielles, de leur dégoût pour le réel, et prouvent ainsi, à leur insu, l'immatérialité de leur âme. Malheur à celui, qui, comme Louis XV (qui fut non le produit d'une vraie civilisation, mais d'une récurrence de barbarie), pousse la dépravation jusqu'à ne plus goûter que la simple nature!*

Ce « dégoût pour le réel », c'est la leçon que, de Burne-Jones et Puvis de Chavannes aux surréalistes, on demande à l'âme primitive.

Les êtres neufs combattent violemment la tendance du monde extérieur à devenir monotone, tendance niée en eux par le monde intérieur du jeu et de la passion : vivre leur est un incessant besoin de s'étonner. *L'étonnement, qui est une des grandes jouissances causées par l'art et la littérature...* Face à l'art-régime des classiques, voici l'art-accident : *J'irai encore plus loin... LE BEAU EST TOUJOURS BIZARRE<sup>1</sup>. C'est pourquoi l'enfance en est le grand juge, étant le pouvoir de voir tout en NOUVEAUTÉ et d'être toujours IVRE, l'état dans lequel aucun aspect de la vie n'est ÉMOUSSÉ.*

D'où, aptitude à voir chaque détail dans son saillant; mais ensuite un don supérieur d'oubli, de mépris envers la foison des détails, qui n'en élit et garde que de quoi garantir par quelques arêtes et crudités le souvenir, non pas d'un objet, mais d'une émotion personnelle : *Je veux parler d'une barbarie inévitable, synthétique, enfantine, qui reste souvent visible dans un art parfait (mexicaine,*



(FIG. 14. — UN ARCHAÏQUE : LE MAUVAIS LARRON. Phot. Hagener. (Francfort, Galerie municipale.) — (Cf. fig. 13.)

1. C'est une opinion de créateur. Le critique a plutôt l'opinion rétrospective de M. Brutails : « Le beau n'est pas toujours étonnant ». (*Pour comprendre les monuments de la France*, préface.)

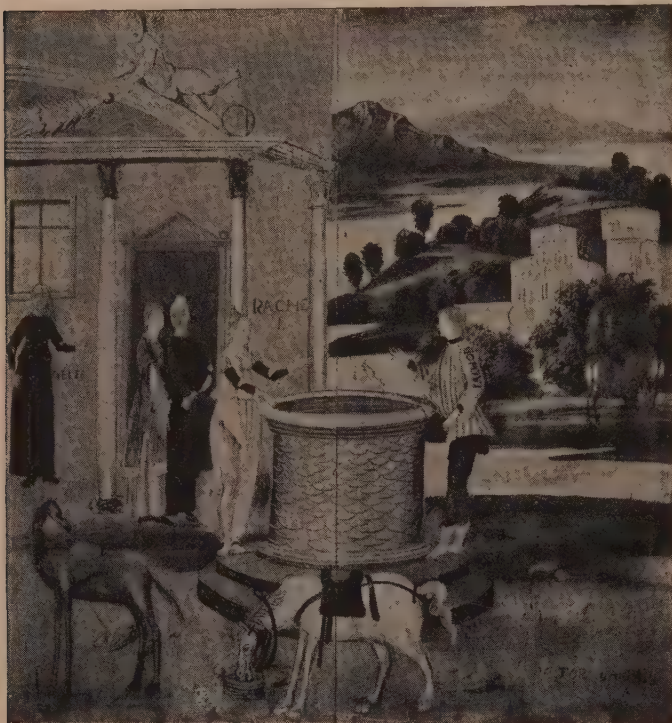


FIG. 15. — RACHEL AU PUIITS. (Venise, S. Alvisi)  
Préraphaélite signalé par Ruskin et Barrès.  
(Cf. fig. 16.)

*Phot. Alinari.*

phie venait poser, comme il ne l'avait jamais été, le problème de la littéralité : Nadar aurait rendu des points au P. Pozzo. Au moment où l'on apprenait à ne plus croire que la copie des apparences livre des secrets tout faits, il était logique de se retourner vers les précurseurs qui, obligés par leur ignorance de ruser avec la simple difficulté de la reproduction, avaient été amenés par le pis aller au parti pris.

Et on les a chéris d'abord pour le pis aller, puis à cause du parti pris : d'abord, période

égyptienne ou ninivite), et qui dérive du besoin de voir les choses grandement, de les considérer surtout dans l'effet de leur ensemble. Il n'est pas superflu d'observer ici que beaucoup de gens ont accusé de barbarie tous les peintres dont le regard est synthétique et abrégiateur, par exemple M. Corot... (Baudelaire pourrait aussi bien nommer Delacroix).

Tout le monde veut avoir la nature pour soi. Celle des classiques attardés avait fini par devenir un trompe-l'œil. On l'aperçut d'autant plus cruellement que l'invention de la photogra-



FIG. 16. — SALOMON ET LA REINE DE SABA.  
(Cf. fig. 15.)

héroïque de l'archaïsme, où on lui demande des conseils d'ingénuité, puis période de sang-froid, où on lui demande des leçons de roublardise, avec cette idée de derrière la tête : puisqu'ils ont fait exprès, nous pouvons faire semblant. C'est là ce que semblent dire Bourdelle, parfois Péguy : la nature elle-même est tournée en artifice, mais toujours pour interdire une soumission à l'objet, — une passivité.

C'est encore le secret, tout idéaliste, de nos arts contemporains, malgré leur déification des « matières ». Delacroix dénonçait deux barbaries, dont la plus irrémédiable provient de « l'abus et de l'excès des connaissances » : elle présageait un recours à la destruction, — un culte de l'échec prenant enfin l'extrême contrepied du culte de la perfection. Un art qui bafoue l'art. Une autre sorte de faute, — l'autre faute, celle d'avant

le péché de trop savoir ce qu'on fait. On a rencontré, chez les sorciers noirs, rouges et jaunes, un maléfice montrant à mal faire, une naïveté indiscernable d'une astuce, une ouverture d'écoles pour la confusion de la maladresse avec le procédé. L'art, ayant voulu trop longtemps créer une stabilité, se apprend à créer des perturbations.

A vrai dire, toutes les révolutions dans le décor de notre vie, dans l'air et la couleur du temps, parmi les impondérables mêmes qui tapissent le fond de notre conscience et les sécrétions qui coagulent nos goûts nouveaux, ne sont qu'en apparence l'œuvre de génies individuels ou l'effet de volontés messianiques. Newton voit tomber sa pomme, Niepce met au point sa boîte à tuer la peinture, Chateaubriand et Rimbaud tuent le vers, à une heure qui ne pouvait ni sonner plus tard



FIG. 17. — ITALIE XV<sup>e</sup> SIÈCLE. JEUNE FILLE.  
(Francfort, Institut Stäedel.)  
« Primitif » étudié par Huysmans.

Phot. Braun.

ni se désolidariser des heures précédentes ou de celles qui sonnent partout ailleurs. Tout cela est brassé et produit par un immense et secret emportement qui semble le mouvement propre d'une civilisation ou d'une espèce, mais qui, par delà, tient à d'invisibles ressorts et desseins planétaires. Il n'a dépendu de personne, ni d'un physicien, ni d'un artiste du trait ou du son, ni d'une tête politique ou philosophique, ni d'une heureuse main ou d'un œil privilégié, que soient venues, en peu d'années, converger sur l'emplacement de l'insecte humain tant de forces neuves, chacune peut-être aussi dissolvante et stimulatrice qu'une vraie catastrophe naturelle : là, entre les innombrables découvertes et applications, dans la brusque mise en question simultanée de tout ce qui aurait voulu durer toujours, arts et littératures ne jouent jamais que le rôle de la pointe du sismographe. Et, dans les retournements de l'art et de la littérature, cette découverte aussi, d'un univers des archaïques, est venue à point donner son coup de pouce : ils ont servi comme de passerelles ou d'otages, et M. Louis Gillet pouvait écrire, inversement, que « Degas lui donne la clef de l'art d'un Pollaiuolo ».

Il faut ajouter qu'être mort depuis aussi longtemps que le sont les primitifs, c'est devenir un être incroyable; et, par là, nous réintroduire au mystère. Et par son côté de violence, qui s'appelle sorcellerie. Il n'est plus question, pour nous, de spiritualité dans ce « dégoût du réel », mais de frénésie, et assez près de la pathologie; aussi notre recours aux primitifs coïncide avec d'autres recours aux mentalités imparfaites, enfance ou démence.

Un art à tendance préadamique en appelle maintenant à un Eden vu du côté du démon. Il est bien curieux que la dernière invention soit, tant on se tient en garde contre les faux de la raison, d'écarter même toute relation de l'être pensant avec l'objet, pour laisser l'instrument seul en face de l'objet, pour remplacer l'œil sensé par l'objectif neutre et la lentille impartiale : la nouvelle passion pour la photographie, et pour une photographie dont la fonction ne soit plus de reproduire, mais de déformer, semble être la dernière des réactions qui avaient nécessité les archaïsmes : désormais, c'est une mécanique pure, c'est la machine elle-même, qui est censée procurer, sous un couvert d'apparences saisies au vol, cette déformation qui rend plausible la nature<sup>1</sup>, — ce truquage du réel que chaque époque déplace en l'appelant toujours le naturel.

Raymond SCHWAB.

---

1. Il faudrait ne jamais oublier, en art, ce que dit Conrad des choses qui sont vraies, — mais qu'il reste à rendre croyables. Il y a, là-dessus aussi, des bravades bien connues de Wilde, pour qui la nature se met à ressembler après coup aux portraits que nous en faisons.

# LE COSTUME DES FEMMES DANS L'ÉGYPTE ANCIENNE

**E**TROITEMENT gainée dans une robe laissant jaillir la brusque plénitude des seins, moulant la taille étranglée, la ligne onduleuse des hanches, le galbe bombé des longues cuisses, c'est sous cet aspect non point faux, mais incomplet et conventionnel, que s'est cristallisé, dans la conscience historique et légendaire des temps modernes, la grâce et l'élégance de la femme égyptienne.

Inlassablement répétée d'un bout à l'autre du déroulement historique de l'ancienne Égypte, avec une persistance obsédante, il n'est pas étonnant que cette image ait fini par prendre la « vedette » et par s'imposer à nous au détriment des autres. Mais elle est trompeuse, et à plusieurs égards.

L'art, miroir infidèle, ne réfléchit pas la réalité tout entière; et ce qu'il retient d'elle n'en est que le reflet déformé.

L'interprétation conventionnelle de la réalité est particulièrement forte dans l'art égyptien, étroitement conditionné par ses fins religieuses et plus proche encore de l'hiéroglyphe que de la représentation désintéressée du monde extérieur tel que l'œil le perçoit. Il est régi par des conventions, déroutantes pour le spectateur d'aujourd'hui, chez qui la notion même de l'art a été oblitérée par un demi-siècle de naturalisme. De ces partis pris, je rappellerai simplement les deux plus importants.

1° Dans les représentations planes, peintures ou bas-relief, les épaules et le haut du buste, présentés *de face*, se raccordent par une torsion forcée aux jambes placées, elles, de *profil*. Écartées dans la position de la marche, bien que les

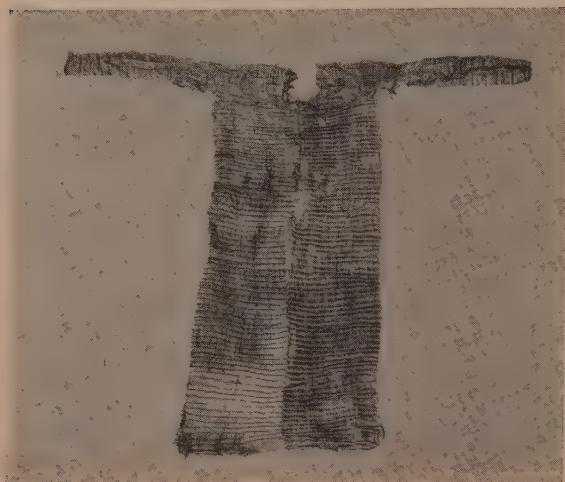


FIG. 1. — TUNIQUE TROUVÉE DANS UNE TOMBE  
DE LA V<sup>e</sup> DYNASTIE.  
(Musée du Louvre.)

deux pieds reposent sur le sol par toute la plante, elles forment une base solide et stable, répondant au développement du buste.

Les Assyriens avaient, eux aussi, adopté ce poncif. Les exceptions à cette loi, que l'on peut relever sur leurs bas-reliefs, ne font que la confirmer et en dégagent plus nettement encore la signification. Si « les figures secondaires », en effet, y sont représentées avec le « corps tout entier de profil », les personnages principaux, au contraire, tournent leur torse et leurs épaules de face, sans doute pour ne pas perdre, selon l'expression d'un ancien, « cette dignité qui est dans l'ampleur de la poitrine »<sup>1</sup>.

2° Des vêtements, même amples et flottants, sont représentés comme s'ils étaient collés au corps dont ils révèlent tous les contours. Cependant, les peintures montrent parfois ces voiles écartés du corps. Placé comme au centre d'une cage bouffante, celui-ci ne cesse pas néanmoins de rester visible, grâce à la transparence des tissus, peut-être à dessein accentuée. Ainsi, mieux que la technique sculpturale, les procédés picturaux permettaient d'accorder dans l'œuvre d'art les fins religieuses avec une représentation du vêtement, sinon beaucoup plus réelle, du moins plus logique dans le conventionnel.

Quant à cette divergence que nous avons signalée entre l'art et la réalité, nous en donnerons deux exemples :

1° Des tombes de l'Ancien et du Moyen Empire ont livré des vêtements dont l'équivalent figuré n'a encore été relevé sur aucun monument. Il s'agit de tuniques (fig. 1) rappelant d'assez près, d'ailleurs, la *galabijeh* des fellahs modernes par la disposition générale. Elles sont composées de deux pièces principales distinctes : une ample jupe, cousue à un corsage court et appliqué, dont les emmanchures sont prolongées par des manches collantes descendant jusqu'au poignet.

De plus, dans le dos et sur la poitrine s'ouvrent de profondes échancrures munies de plusieurs paires de cordonnets qui en rapprochent les bords. Mais ce qui achève de donner à ces tuniques leur caractère original, ce sont les fins plissés *horizontaux* dont elles sont, pour ainsi dire, cerclées. Quelques-unes d'entre elles sont

1. Léon Heuzey, dans Pottier, *Catalogue des antiquités assyriennes du Musée du Louvre*, p. 59. — Quintilien, *De instit. orat.*, XI, 34, 141.

agrémentées de singuliers enjolivements, tels que cet étroit volant qui, sous le bras, tout au long de la manche, devait « flotter comme une nageoire de poisson », selon la pittoresque comparaison de Flinders Petrie qui découvrit un vêtement de ce type à Deshasseh, dans une tombe de la V<sup>e</sup> dynastie.

Cette application inhabituelle d'un procédé fréquemment employé par les Égyptiens pour animer la surface de l'étoffe se retrouve sur une statue féminine acéphale, identifiée par M. Daressy<sup>1</sup>, qui l'a exhumée du sol, avec « la mère de Chéfnen » (fig. 2). Le châle dont elle est enveloppée est strié de plis fins, parallèles aux petits côtés de la pièce d'étoffe.

Ce détail du costume appuie l'hypothèse de M. Daressy, qui attribue cette œuvre à la IV<sup>e</sup> dynastie et tire argument, en faveur de cette date reculée, des ressemblances qu'elle présente avec la statuette de bois n<sup>o</sup> 115 du Musée du Caire. Malheureusement, il semble établi maintenant que cette statuette, autrefois classée parmi les productions de l'Ancien Empire, appartient à l'époque saïte. Convient-il de rectifier dans ce sens la date de cette œuvre énigmatique? De bons juges y inclinent. Il n'y aurait pas lieu toutefois de s'étonner d'un aussi grand écart d'appréciation : la statue, privée de sa tête, est, de plus, anépigraphie, et l'Égypte nous a habitués à de telles et si exactes résurgences du passé<sup>2</sup> dans ses formes esthétiques et dans ses modes!

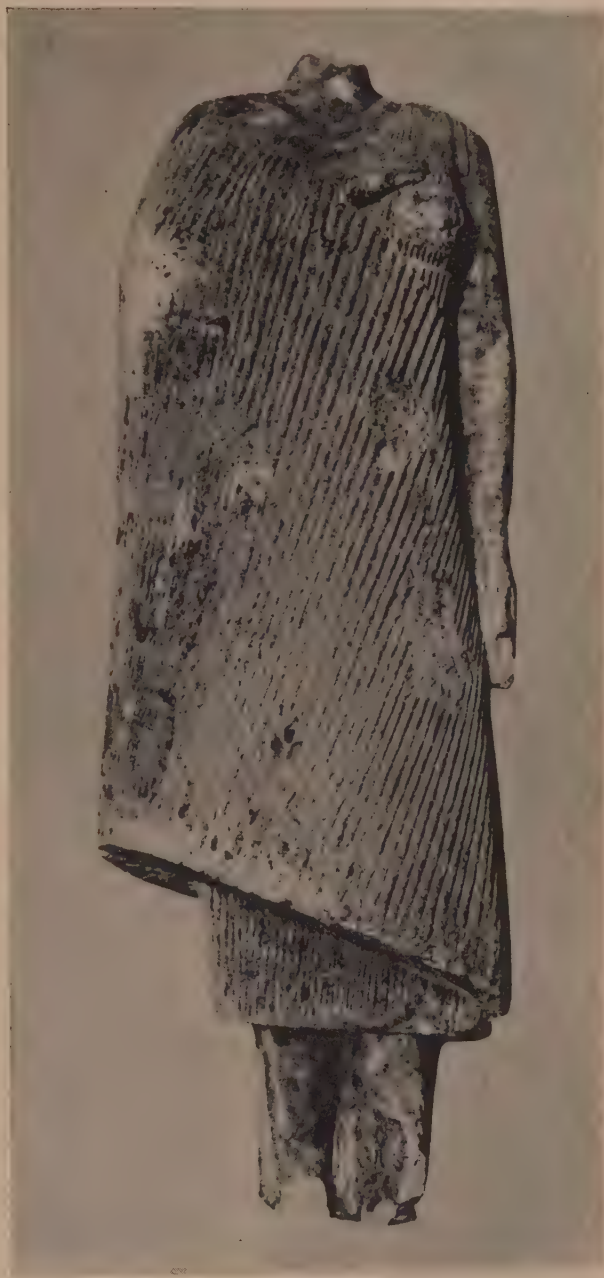


FIG. 2. — STATUE FÉMININE PROVENANT D'ABYDOS.

1. *Annales du service des antiquités*, X, 1909, pl. III.

2. En particulier à l'époque dite néo-memphite, en raison de l'exactitude avec laquelle sont imitées les œuvres de l'Empire memphite.



FIG. 3. — COSTUME ÉGYPTIEN D'ÉPOQUE ROMAINE.

2° Le châle, drapé par dessus la robe, a joué dans le costume de l'Ancien Empire un rôle beaucoup plus important que ne le laisseraient soupçonner les figures peintes ou sculptées. C'est un fait d'expérience qu'une pièce d'étoffe ample et non agrafée, par là, si libre et si mobile, obéit avec docilité aux gestes des membres comme aux impulsions du corps, et change sans cesse d'aspect selon les nécessités de l'action. Un des gestes les plus naturels pour qui est vêtu d'un châle, est d'en rejeter un pan par dessus l'épaule ou le bras gauche afin de dégager le côté droit et de donner quelque fixité à l'ajustement. Or, cette disposition drapée, bien qu'elle dût être fréquente dans la vie quotidienne, est très rarement figurée dans l'art de l'Ancien Empire. Le châle y est, en général, posé à plat sur les deux épaules et tombe rigidement autour du corps comme une cape. Le fait s'explique aisément si l'on songe qu'il s'agit d'un ajustement rituel, de caractère religieux et funéraire. Dans ce cas, les bras sont en général maintenus sous l'étoffe. Seules les mains apparaissent à l'extérieur, la gauche appuyée

tout à plat sur le haut de la poitrine, l'autre, en dessous, saisissant l'un des angles supérieurs du châle est, de ce fait, en grande partie cachée. Cette attitude a toujours conservé un caractère religieux. Chérémon d'Alexandrie, note encore la démarche mesurée des prêtres égyptiens s'avancant, les mains contenues à l'intérieur du vêtement, le visage calme, animé parfois d'un fugitif sourire<sup>1</sup>.

Il est possible néanmoins de trouver quelques exemples du châle rejeté sur l'épaule, même sur des effigies féminines, le plus souvent représentées avec la seule jupe à bretelle. Je citerai ici en exemple une petite statuette prédynastique du Musée du Louvre. L'épaule droite ainsi dégagée apparaît couverte d'un vêtement de dessous, une sorte de tunique, où s'étagent et s'alignent des rangées de mèches : fourrure ou coques retombantes d'un tissu analogue au kaunakès sumérien? On n'en saurait décider.

1. Fragments, Didot III, 497 Αἰεὶ ἐντὸς τοῦ σχήματος. Comparer avec l'attitude prise par certains prêtres romains pour invoquer les dieux : *manu ad digitos usque involuta*.

Enfin et surtout, le costume égyptien a évolué, singulièrement à partir du Nouvel Empire.

La robe primitive elle-même présente des aspects divers, étant suspendue aux épaules tantôt par de larges bandes de tissu couvrant entièrement les seins, tantôt par d'étroites bretelles cousues ou nouées sur l'épaule. De très bonne heure, l'ingéniosité des artisans permet aux femmes, même de condition modeste, d'agrémenter la monotonie de ces grands sarreaux de toile unie, le plus souvent blanche ou écrue, en leur fournissant pour un prix modique des ceintures, des résilles de cuir découpé ou de perles de couleur à suspendre à la taille. Quant aux femmes de qualité, elles se servaient d'étoffes rehaussées de dessins variés, vifs de ton, tissés ou rajoutés à l'aiguille. Enfin, il était facile de créer des oppositions de couleurs en cousant à des jupes rouges ou bleues, des bretelles respectivement blanches ou dorées, en nouant autour de la taille de longs rubans multicolores — mode qui apparaît seulement sous la XVIII<sup>e</sup> dynastie — formant sur le devant du corps deux longs pans qui retombaient, ondoyants, presque jusqu'au sol<sup>1</sup>.

Mais, à cette même époque, l'antique robe, délaissée, prend un caractère « héroïque » et populaire. Les conquêtes de Thoutmôsis I ou

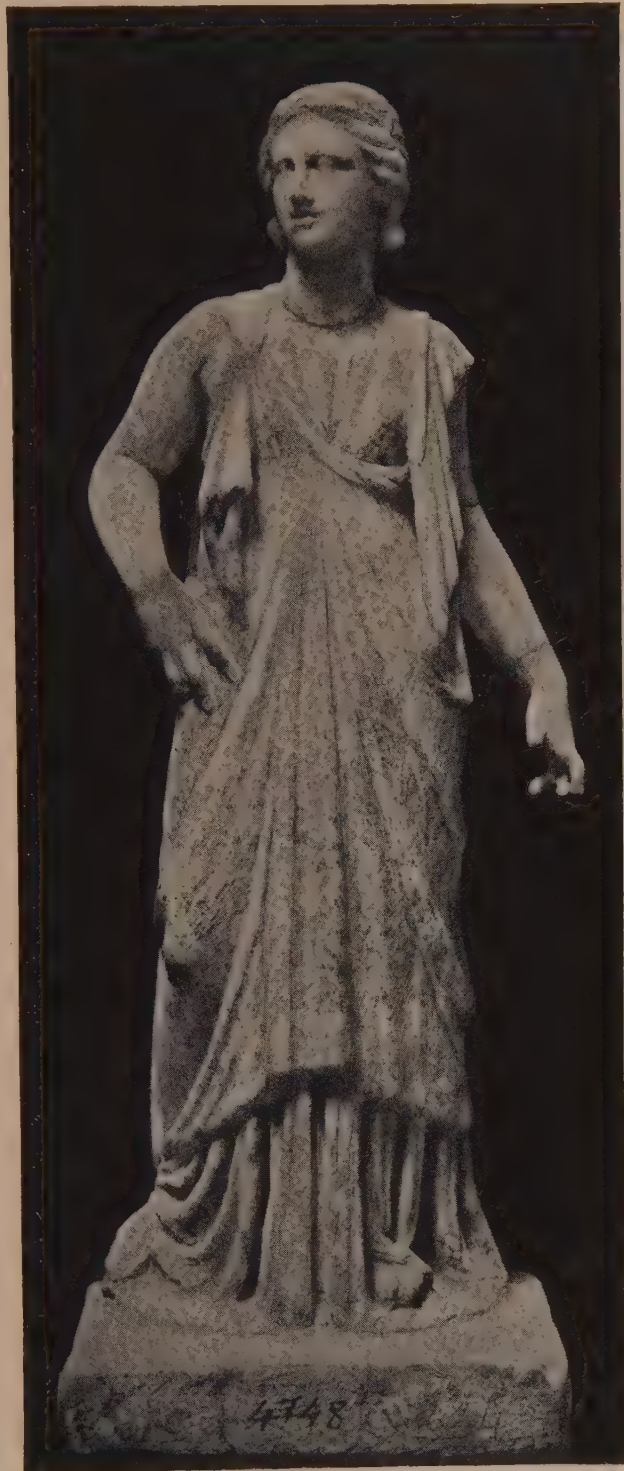


FIG. 4. — LE COSTUME ISIAQUE EN GRÈCE.  
Statuette provenant de Kissamos (Crète).

1. Léon Heuzey et Jacques Heuzey, *Histoire du costume dans l'antiquité classique*, L'ORIENT, pl. 17, 19. — Ch. Boreux, *Catalogue des antiquités égyptiennes du Musée du Louvre*, I, p. 117. — Cailliaud, *Arts et métiers de l'ancienne Égypte*, pl. 56.

de Thoutmôsis III, étendent les marches de l'Empire jusqu'en Syrie septentrionale et jusqu'aux rives du Haut Euphrate, mettent l'Égypte en contact direct avec l'Asie. C'est précisément le temps où l'on voit apparaître et s'instaurer dans la vallée du Nil des modes nouvelles, des drapés moins primitifs, qui s'apparentent, au moins par le principe qui préside à leur ajustement, aux modes féminines sumériennes ou aux enroulements plus compliqués des populations syro-phéniciennes. Je me borne à enregistrer le fait du point de vue « technique », sans vouloir en tirer aucune relation systématique de cause à effet.

Le mot « enroulement » est bien celui qui met le mieux en évidence le caractère de ces nouveaux drapés égyptiens. Pour en déchiffrer l'agencement, je suis parti de deux monuments de basse époque, mais perpétuant, sans aucun doute, d'anciennes traditions : une statue gréco-romaine d'Isis et un groupe éthiopien. Une statuette en bois de la XVIII<sup>e</sup> dynastie, représentant la reine Ahamès Nofritari m'a permis de retrouver un troisième type d'ajustement du châle<sup>1</sup> (fig. 12).

1<sup>o</sup> *Statue gréco-romaine d'Isis* (Rome, Musée du Capitole). Pour décrire le costume de la déesse, je me servirai des termes mêmes qui furent employés par Léon Heuzey pour expliquer l'ajustement des femmes sumériennes :

Le châle « serré d'abord transversalement sur la poitrine et sous les bras, est ensuite croisé dans le dos, et ses extrémités, ramenées sur les épaules, retombent par devant en deux pointes symétriques »<sup>2</sup>. Seulement, les proportions du châle égyptien ne sont pas les mêmes, de sorte que ces deux pointes, au lieu de retomber très bas (jusqu'aux genoux), et librement, sont très courtes et nouées ensemble au milieu de la poitrine, de façon à former une sorte de « fichu ». Mais ce nœud, qui constitue un des caractères spécifiques du costume égyptien, n'est pas seulement formé par l'entrelacement des deux coins extrêmes de la pièce d'étoffe ; il y entre un troisième élément : une pincée ou corne d'étoffe prise à la lisière horizontale barrant la poitrine. Ce détail a son importance. Son rôle est double, esthétique et pratique : il relève le devant du châle et empêche ainsi que les pieds ne se prennent dans la lisière inférieure, et ce relèvement détermine des plis convergents du plus heureux effet, dont la disposition en éventail forme une réserve de tissu donnant l'ampleur nécessaire au libre jeu des jambes. J'ai réalisé<sup>3</sup> ce costume sur le modèle vivant au moyen d'une pièce d'étoffe de 2 m. 50 environ sur 1 m. 30.

Un couvercle de sarcophage d'époque romano-égyptienne montre l'évolution du goût aux premiers siècles de notre ère (fig. 3). Le châle est toujours ajusté de la même façon, sauf que l'un des coins supérieurs est resté flottant, mais sa couleur a changé. Il n'est plus d'une seule teinte blanche ou safranée, mais bariolé,

1. Léon Heuzey et Jacques Heuzey, *op. cit.*, pl. 23 et 24.

2. Léon Heuzey, *Catalogue des antiquités chaldéennes*, n° 105, p. 249.

3. Léon Heuzey et Jacques Heuzey, *op. cit.*, pl. 27 et 29.

rayé de bandes et de lignes jaunes, orangées, roses, bleu foncé<sup>1</sup>.

Si, au contraire, nous voulons remonter dans le passé et faire la liaison avec les œuvres du Nouvel Empire, nous rencontrons d'abord une statuette grecque en marbre, d'époque hellénistique (fig. 4), (fin du III<sup>e</sup> siècle, 220/200 avant J.-C., d'après Horn<sup>2</sup>), traitée avec une grâce nonchalante et un peu floue, plus véridique que le faire sec des draperies de l'Isis romaine, puis un bas-relief néo-memphite, représentant le pressurage des fleurs de lis<sup>3</sup>. Le costume est le même, mais interprété par une main égyptienne restée fidèle aux plus anciennes traditions. Il est instructif de comparer entre elles ces différentes interprétations d'un même vêtement. Enfin, des statuettes de bois de la XVIII<sup>e</sup> et de la XIX<sup>e</sup> dynastie, et surtout des groupes de pleureuses dessinées aux parois des tombes nous ramènent à l'époque du plein épanouissement égyptien. Le dessin du costume sur ces fresques est même particulièrement explicite : on voit très bien que pour dénuder le buste, il a suffi de défaire le nœud rapprochant sur la poitrine les deux angles extrêmes du châle, maintenant retombés et flottant le long des hanches.



FIG. 5. — GROUPE ÉTHIOPIEN.

2<sup>e</sup> Groupe éthiopien (fig. 5). Il se compose, à gauche, d'un personnage masculin dont la tête est surmontée de deux hautes plumes, insigne du dieu Ammon, et, à droite, d'un personnage féminin qui nous servira d'exemple. Le châle, mesurant environ 3 mètres, est posé sur l'épaule droite de façon que l'un des angles supérieurs, A, retombe sur le haut de la poitrine (fig. 6). L'enroulement s'amorce également sur la droite. De ce côté, la lisière supérieure de l'étoffe contourne donc d'abord le flanc, débouche sur la poitrine où elle est nouée en *a* avec le coin initial retombant par-dessus l'épaule; puis, continuant régulièrement sa révolution, elle est conduite à nouveau jusque sur le flanc droit. A ce moment, la main gauche s'avance, saisit

1. British Museum, n° 29585.

2. Horn, *Die weibliche Gewandstatuen in d. hellenist. Plastik*. Athènes, Musée National, n° 224.

3. Ch. Boreux, *Catal. I*, p. 196; Léon Heuzey et Jacques Heuzey, *op. cit.*, pl. 20.



FIG. 6. — SCHÉMA DU DRAPÉ DIT « ÉTHIOPIEN ».

l'extrémité du châle et, reprenant sa place, déploie sur le devant du corps le restant inemployé de l'étoffe, ce pan final du châle étant, le plus souvent, soutenu sur l'avant-bras gauche (fig. 7). Cette dernière disposition, plus pratique, puisqu'elle permettait l'usage des deux mains, creuse de belles inflexions recourbées dans la nappe d'étoffe ainsi suspendue. Elle ne laissait pas pourtant d'apporter quelque gêne à la liberté des mouvements. Aussi les dames égyptiennes avaient-elles trouvé, dès longtemps, des moyens ingénieux pour utiliser d'une manière plus pratique la longueur du tissu.

L'enroulement partait toujours de l'épaule droite, seulement, après avoir entouré le corps, il était arrêté sur le côté droit. Là, le long flot de l'étoffe qui tombait et s'amassait sur le sol, au lieu d'être jeté au travers du corps jusque sur l'avant-bras gauche, était au contraire ramené en arrière de la manière que montre notre figure 6,

au point *a*. Le châle, ainsi doublé sur lui-même, remontait obliquement en travers du dos et franchissait l'épaule gauche. L'angle final, flottant sur le côté gauche de la poitrine, était alors tiré vers la droite et noué, sous le sein, avec le coin supérieur du pli ou plutôt du repli vertical formé sur le flanc droit par le retour de l'étoffe sur elle-même. Agencée selon cette méthode, la longue pièce d'étoffe couvrait les deux épaules comme d'un « fichu » croisé (fig. 8 et 9).

Il suffisait de déplacer le point de départ de la draperie et de la reporter sur l'épaule gauche (fig. 7) pour obtenir un ajustement d'un caractère tout différent et très gracieux, laissant à découvert l'épaule et le bras droit.

Nos essais de restitution sur le modèle vivant<sup>1</sup> rendent compte avec assez d'exactitude, semble-t-il, des principales caractéristiques de notre statuette : le pan frangé, libre et flottant, noué avec la lisière verticale également libre, mais dépourvue de franges, les deux lisières à franges arrondies en bouclettes qui, passant au-dessus et au-dessous du sein droit, convergent vers l'épaule gauche et s'y superposent; le dos enfin ne présentant aucun croisé, mais barré obliquement d'une seule lisière. Nous mettrons en évidence le principal caractère des interprétations que nous venons de proposer en donnant aux agencements qu'elles décrivent, la dénomination d'« enroulement » ou de « drapés à renversement ».

1. Id, *ibid.*, pl. 26 à 29.

*La Reine Karomama.* — La jupe primitive ne cessa jamais d'être portée. L'usage s'en continua dans les classes laborieuses et chez les dieux. La pauvreté d'une part ou l'esprit d'économie, le conservatisme religieux d'autre part, perpétuèrent donc ce type de vêtement à la fois dans la vie quotidienne et dans l'imagerie religieuse. Mais la coquetterie ne perd jamais ses droits, même chez les Immortelles. Les modes nouvelles pénètrent dans le Panthéon égyptien, mais sans détrôner les anciennes. Un changement trop brusque d'aspect aurait choqué les fidèles. Le prestige des dieux s'en serait trouvé diminué. Habillé comme vous et moi, le saint perd grand'part de son crédit. Aussi l'artiste prend-il bien soin de laisser transparaître sous les enroulements compliqués du châle l'austère jupe des premiers âges. Plusieurs peintures de la XVIII<sup>e</sup> dynastie montrent cette association des deux types du costume égyptien<sup>1</sup>.

Mais pour étudier cette combinaison, nous nous attacherons plutôt à un bronze d'époque beaucoup plus tardive (XXII<sup>e</sup> dynastie, IX<sup>e</sup> siècle), représentant la Reine Karomama dans son rôle d'assistante religieuse du Roi Takelot II. Elle se tient dans une attitude rituelle, et agite des sistres, aujourd'hui disparus, dont le bruit métallique mettait en fuite les esprits malfaisants.

A le décrire d'une façon purement objective, le costume semble

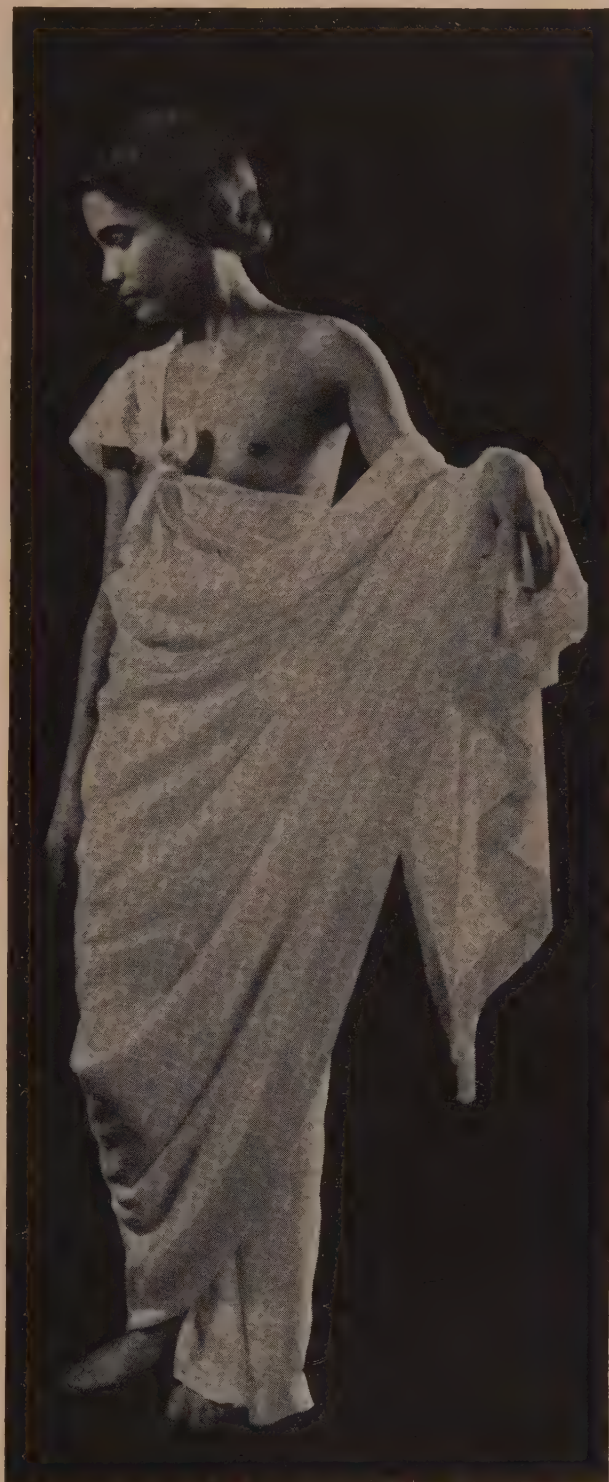


FIG. 7. — DRAPÉ, DIT « ÉTHIOPIEN »

1. N. de Garies Davies, *The tomb of the two sculptors*, pl. 10.



FIG. 8. — LA REINE NEFERTARI, en tant que déesse des nécropoles. (Musée de Berlin.)

comporter trois pièces principales, une tunique et un châle oblique, l'un et l'autre rentrés à l'intérieur d'une jupe (fig. 10 et 11), toute resplendissante d'un décor brodé dont le motif principal est formé de deux grandes ailes plusieurs fois entrecroisées: les ailes des deux déesses tutélaires Isis et Nephthys, déléguant ainsi leurs pouvoirs divins à la reine, protégée et protectrice. Seulement ici, au lieu d'être, comme dans les représentations traditionnelles d'Isis et de Nephthys veillant le corps d'Osiris, étendues dans un geste de protection « elles enveloppent étroitement les lignes onduyantes des flancs et des jambes, et c'est là », note M. Chassinat, à qui j'emprunte ce commentaire, un détail auquel il importe de s'arrêter, car il montre le parti très heureux qu'on a su tirer dans la pratique d'un pur symbole parfaitement adapté à ce costume dont il dénonce le caractère « ritualistique »<sup>1</sup>.

1. Chassinat, *Une statuette de bronze de la reine Karomama*, dans les *Monuments Piot*, XII.

Dans notre hypothèse d'un triple vêtement, il est difficile d'admettre que la jupe soit passée à la fois par-dessus la tunique et par-dessus le châle. L'ordre de cette superposition semble contraire à la logique et, de plus, ne s'accorde pas avec la figure de reine divinisée dont nous avons parlé ci-dessus, où le châle est drapé par-dessus la jupe à bretelles. Tel est aussi le cas, pensons-nous, pour la statuette de Karomama. Seulement le peintre et le sculpteur ont interprété ce costume chacun avec les procédés particuliers à leur art.

Nous avons noté la valeur rituelle qu'il convenait d'attribuer au motif des ailes entrecroisées. Il importait donc, au premier chef, d'en laisser éclater toute la splendeur, afin de lui conserver sa vertu prophylactique. Mais s'il était facile à un dessinateur d'arriver à ce résultat par le jeu des transparences ou en pratiquant, en quelque sorte, une coupe verticale montrant la superposition des vêtements, le sculpteur travaillant, lui, une matière opaque et volumineuse, que pouvait-il faire, pour montrer la jupe, sinon supprimer les voiles retombant par-dessus, et pour ainsi dire, les couches supérieures du costume? Il y aurait eu là, pour un moderne, un problème à résoudre. Le sculpteur égyptien se pliait sans effort à cette clause importante du programme qui lui était proposé : une tradition séculaire et toujours vivante lui apportait, sans qu'il eût à les chercher, tous les éléments de sa résolution.

Cette interprétation du costume

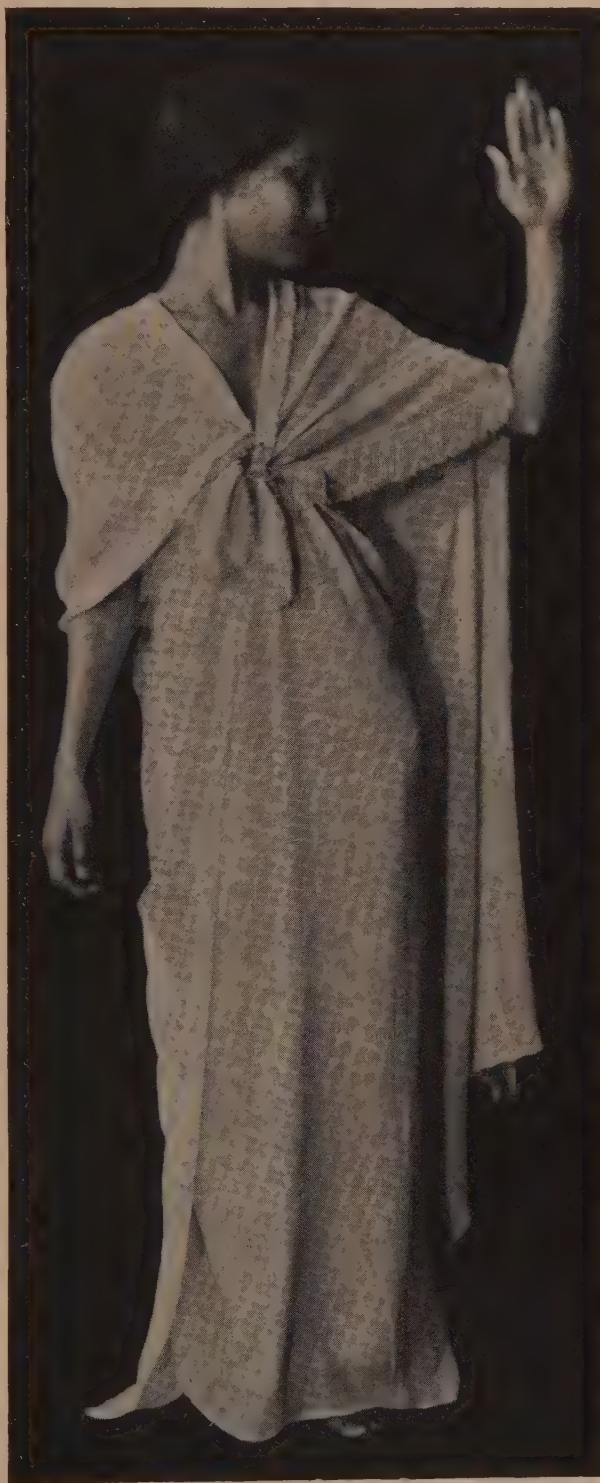


FIG. 9. — DRAPÉ A « RETOURNEMENT ».



FIG. 10. — LA REINE KAROMAMA.  
Bronze damasquiné d'époque Saïte. (Musée du Louvre.)

m'a été suggérée principalement par l'examen du buste sous ses diverses faces et, en particulier, par la remarque suivante : dans le dos, les plis naturels et les plissés (obtenus par une préparation spéciale?) des fins tissus couvrant le haut du corps, sont répartis en deux grands courants contraires, dont les sillons serrés se croisent à angle obtus, ceux qui descendent en oblique de l'épaule gauche passant par-dessus les autres, tracés presque horizontalement.

Ce croisement, répété sur les deux faces du corps, ne permet pas d'adopter l'hypothèse d'un châle enroulé à l'Isis (fig. 4). Mais ne dirait-on pas vraiment d'une écharpe oblique posée sur l'épaule gauche et, détail important, réduisant par la pression qu'elle exerce sur elle, l'ampleur de la manche? Inégalité fort sensible, visible également sur nombre d'effigies masculines telles que la statue colossale de Sêti I à Turin et une statuette d'Aménophis III, vêtus, eux aussi, semble-t-il, d'un châle s'ouvrant sur la partie antérieure du corps. Enfin, l'horizontalité des plis couvrant dans le dos l'épaule et l'omoplate droites constitue un fait susceptible d'être porté à l'actif de notre thèse, soit que l'on veuille y reconnaître, conventionnellement exprimés, les tiraillements d'une étoffe comprimée par la pression de l'écharpe oblique, soit de véritables plissés horizontaux, analogues à ceux qui décorent les tuniques de l'Ancien Empire ou le manteau de la prétendue « mère de Ché-fren » (fig. 1 et 2)?

J'imaginerais volontiers, outre la jupe, deux vêtements distincts : une tunique et, posé en oblique dans le dos, un châle étroit dont les deux coins supérieurs passant l'un par-dessus l'épaule gauche, l'autre sous l'ais-selle opposée, se rejoindraient sur le devant du corps. Je sais tout ce que cette théorie

peut avoir d'aventuré<sup>1</sup>. Je ne la propose que sous réserves.

L'examen du dos de notre statuette apporte encore quelques précisions intéressantes : on remarque, en effet, que les ailes à leur point d'origine, forment une pointe subite qui dépasse et recouvre partiellement la bande décorative horizontale bordant le haut de la jupe. Cette particularité n'a pas échappé à M. Chassinat. Il l'a expliquée en supposant que cette partie du costume, que nous avons jusqu'ici considéré en bloc, se composait en réalité de deux parties distinctes.

1° Une sorte de fourreau recouvert de fines broderies simulant un plumage d'oiseau.

2° Deux grandes ailes découpées dans des bandes d'étoffe, fixée au milieu du dos, au contrepoids du collier. Le collier formait donc un élément important du costume égyptien, non seulement purement décoratif, mais encore utilitaire. Cet office de point de suspension fixe lui est aussi dévolu sur plusieurs autres monuments. Je citerai, en particulier, une élégante fresque de la XIX<sup>e</sup> dynastie, montrant des porteuses d'offrandes dont la jupe transparente est relevée en pointe entre les seins et, sans doute aussi, dans le dos, pour venir s'accrocher au collier<sup>2</sup>.

Ce vêtement n'était pas réservé aux femmes. Nous le retrouvons combiné avec l'ample tunique calasiris sur le buste d'un fonctionnaire de l'époque d'Aménophis III au Musée du Louvre<sup>3</sup>.

1. On peut objecter, en effet : 1° que le nœud du châle n'est pas indiqué ; 2° que la jupe n'a pas de bretelle et qu'il est donc possible de la considérer, à la rigueur, comme un vêtement de dessus ; 3° que, dans notre hypothèse, le châle oblique devrait, logiquement, recouvrir sur l'épaule gauche une partie du collier et le contrepoids de ce collier.

2. Notons seulement que cette pointe peut très simplement s'expliquer par une distension de l'étoffe provoquée par le poids de la robe ainsi suspendue. Cf. Prisse d'Avesne, *Hist. de l'art égyptien*, Atlas, pl. 67.

3. Ch. Boreux, *Catal.*, I, p. 193.



FIG. 11. — STATUETTE DE LA REINE KAROMAMA.  
(Vue de dos.)



C'est un trait curieux du costume égyptien sous le Nouvel Empire, que le costume des hommes et celui des femmes ne présentent souvent entre eux aucune différence notable<sup>1</sup>.

Comme les hommes aussi, les femmes cachaient leur chevelure sous les longues tresses d'une perruque. Pour en égayer les sombres écheveaux, elles y posaient des fleurs de lotus, de légères couronnes, des bandeaux de front aux vives couleurs. Même les reines avaient à leur disposition une très belle parure dont elles se composaient une coiffure d'un caractère sacré : c'était un vautour d'orfèvrerie dont les ailes éployées encadraient en s'abaissant, comme pour le mieux protéger, le visage royal.

L'éclat multicolore des bijoux illuminant la blancheur des mousselines, les parures florales (colliers de pétales détachés des corolles et fixés sur un collet d'étoffe) achevaient de donner à ce costume un caractère de richesse discrète et raffinée, un air de fête.

Jacques HEUZEY.

1. Voir E. Drioton, *Rev. biblique*, juill. 1933, *A propos de la stèle de Balou'a*.

FIG. 12. — LA REINE AHAMÉSNOFRITARI.  
Statuette de la XVIII<sup>e</sup> dynastie.  
(Musée du Louvre.)

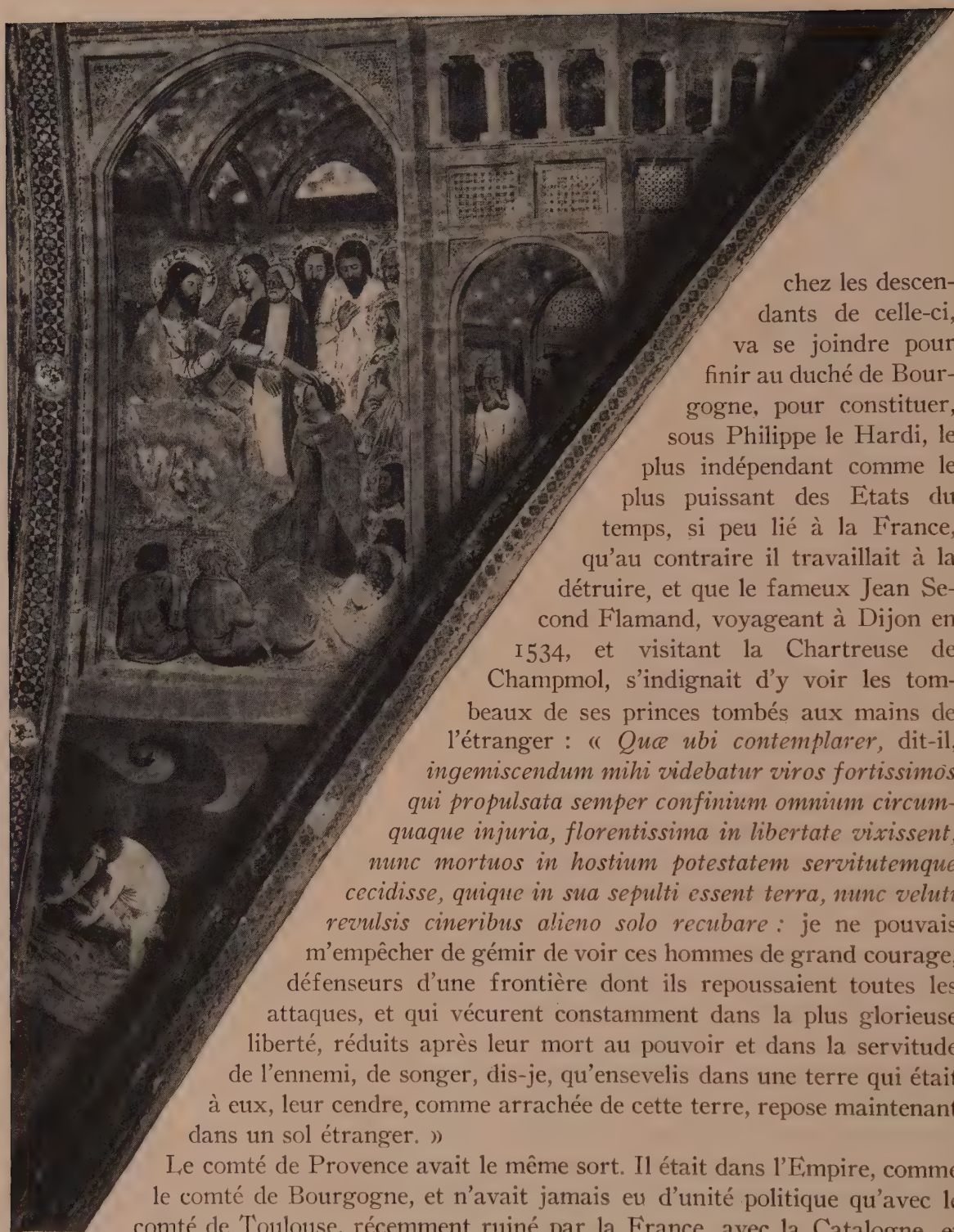
# LES PRIMITIFS FRANÇAIS

**L** Le dessein des pages qui vont suivre, est de présenter dans le raccourci des textes l'histoire, et dans la précision d'un catalogue les œuvres, des peintres désignés depuis trente ans sous le nom de primitifs français. A la veille d'une exposition où s'annonce le projet de fêter une seconde fois leurs talents, il n'a pas paru inutile de recourir à cette présentation, afin d'éclairer un sujet communément mal entendu.

Quoique ces textes ne soient pas ignorés, on ne les a jamais rassemblés; quoique ces œuvres aient été maintes fois citées, commentées et reproduites, on n'en a jamais fait un catalogue critique, n'enregistrant sur chacune d'elles que ce que l'on sait, et ne retenant que celles qui ont un droit certain d'y figurer. C'est l'un et l'autre que je me propose ici.

Faute d'y avoir procédé à temps, une équivoque s'est établie dans le public et chez les historiens de l'art, dont il ne semble pas qu'on se préoccupe de sortir, importune cependant à qui se propose, non pas de revendiquer pêle-mêle, pour la satisfaction de l'amour-propre national, tout ce qui lui tombe en ce genre sous la main, mais de se représenter le vrai des choses, aux triples lumières de l'histoire générale, de la géographie dans le passé, et des témoignages rassemblés.

Un fait est évident, c'est que la rubrique ouverte sous le nom de « Primitifs français » subsiste principalement de deux productions, étrangères au domaine royal en ce temps-là : celle des Pays-Bas et celle de la Provence, avec d'autant plus de conséquence, que celle des Pays-Bas se ramasse très exactement au service d'une puissance politique qui, formée pour commencer de la franche comté de Bourgogne et de l'Artois aux mains de Mahaut, grossie ensuite de la Flandre



chez les descendants de celle-ci, va se joindre pour finir au duché de Bourgogne, pour constituer, sous Philippe le Hardi, le plus indépendant comme le plus puissant des Etats du temps, si peu lié à la France, qu'au contraire il travaillait à la détruire, et que le fameux Jean Second Flamand, voyageant à Dijon en 1534, et visitant la Chartreuse de Champmol, s'indignait d'y voir les tombeaux de ses princes tombés aux mains de l'étranger : « *Quæ ubi contemplarer, dit-il, ingemiscendum mihi videbatur viros fortissimòs qui propulsata semper confinium omnium circumquaque injuria, florentissima in libertate vixissent, nunc mortuos in hostium potestatem servitutemque cecidisse, quique in sua sepulti essent terra, nunc veluti revulsis cineribus alieno solo recubare* : je ne pouvais m'empêcher de gémir de voir ces hommes de grand courage, défenseurs d'une frontière dont ils repoussaient toutes les attaques, et qui vécurent constamment dans la plus glorieuse liberté, réduits après leur mort au pouvoir et dans la servitude de l'ennemi, de songer, dis-je, qu'ensevelis dans une terre qui était à eux, leur cendre, comme arrachée de cette terre, repose maintenant dans un sol étranger. »

Le comté de Provence avait le même sort. Il était dans l'Empire, comme le comté de Bourgogne, et n'avait jamais eu d'unité politique qu'avec le comté de Toulouse, récemment ruiné par la France, avec la Catalogne, et

Arch. fotogr.

FIG. 1. — MATHIEU DE VITERBE. — VOCATION APOSTOLIQUE CONTROUVÉE DE SAINT MARTIAL.  
(Chapelle Saint-Martial du palais d'Avignon.)

enfin avec  
 Naples,  
 dont les prin-  
 ces le tenaient  
 alors et le gou-  
 vernèrent jusqu'à  
 Louis XI. Avi-  
 gnon, avec son terri-  
 toire, de son côté, était  
 au pape; pendant cent  
 ans, tout ce qui y tra-  
 vailla, soit au palais, soit  
 pour les monastères, soit  
 pour les particuliers, venait  
 d'Italie. Il n'est pas défendu  
 de réunir tout cela pour la com-  
 modité de l'information, et, en  
 vertu d'une annexion en quelque  
 sorte rétrospective, de mettre en-  
 semble tout ce qui, venant de pinceau  
 étranger travaillant pour des étran-  
 gers, n'en décore pas moins le sol qui  
 est aujourd'hui notre pays. Encore est-  
 ce à la condition de ne pas prendre pour  
 un fait d'histoire ce qui n'est qu'une fiction  
 de catalogue, et de tenir compte, dans la vue  
 générale des choses, d'une sécession si déclai-  
 rée. Primitifs italiens, primitifs flamands, si-  
 gnifie des artistes nés soit en Italie, soit dans  
 les Pays-Bas, formés dans les ateliers de ces  
 contrées et exerçant leur art au service de leurs  
 compatriotes; primitifs français signifie en grande

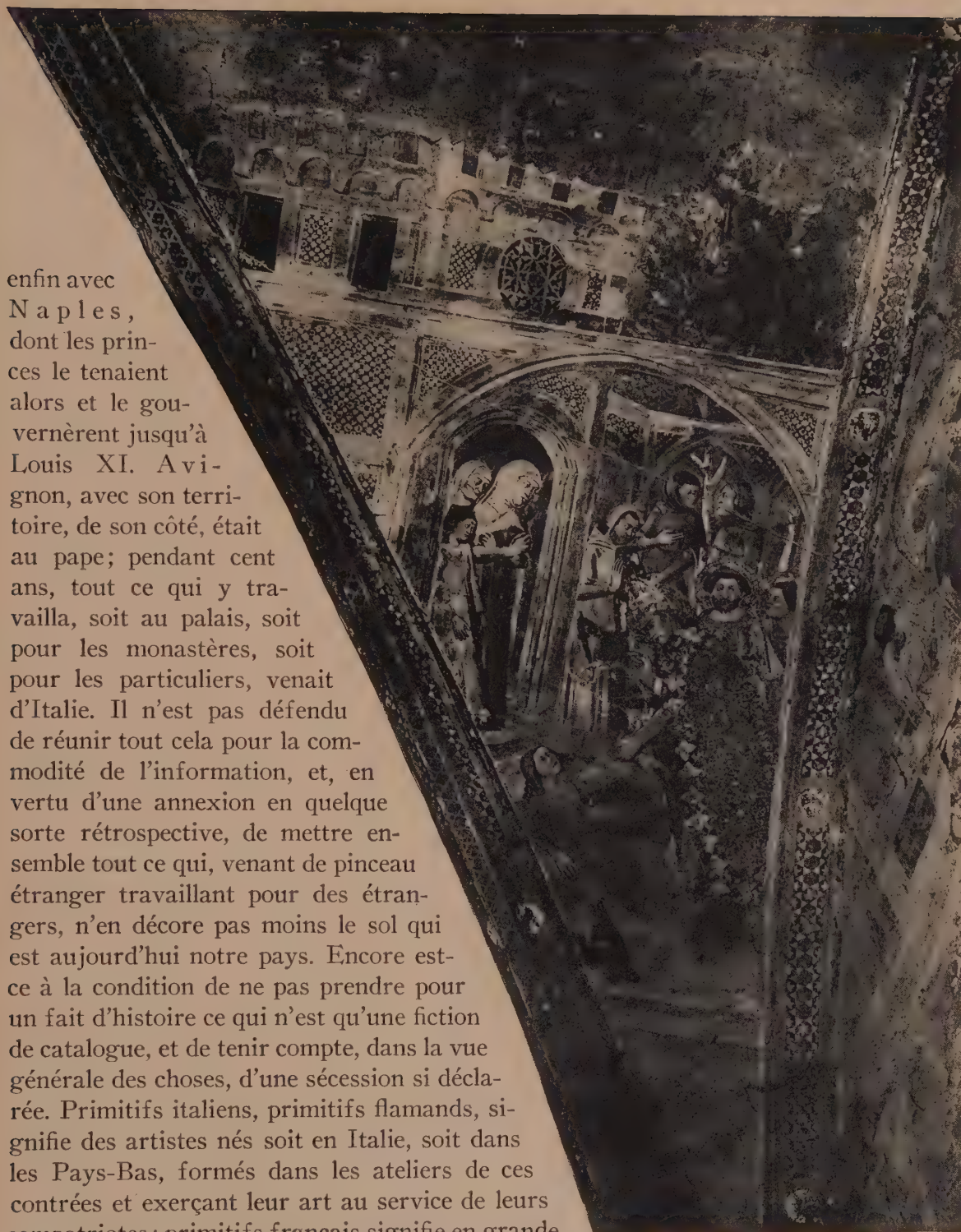


FIG. 2. — MATHIEU DE VITERBE. — UN EXORCISME DE SAINT MARTIAL.  
 (Chapelle Saint-Martial du palais d'Avignon.)

*Arch. fotogr.*

partie des artistes flamands travaillant à Dijon, des artistes italiens travaillant à Aix, à Marseille ou à Avignon. Ayons soin de remarquer que la société française, la nation pour autant qu'elle y est intéressée, la capitale enfin du royaume de France, ne participent pas de cette production; gardons que le nom de France étendu de la sorte, ne finisse par nous persuader que ces artistes étaient sujets du roi, et qu'ils résidaient à Paris.

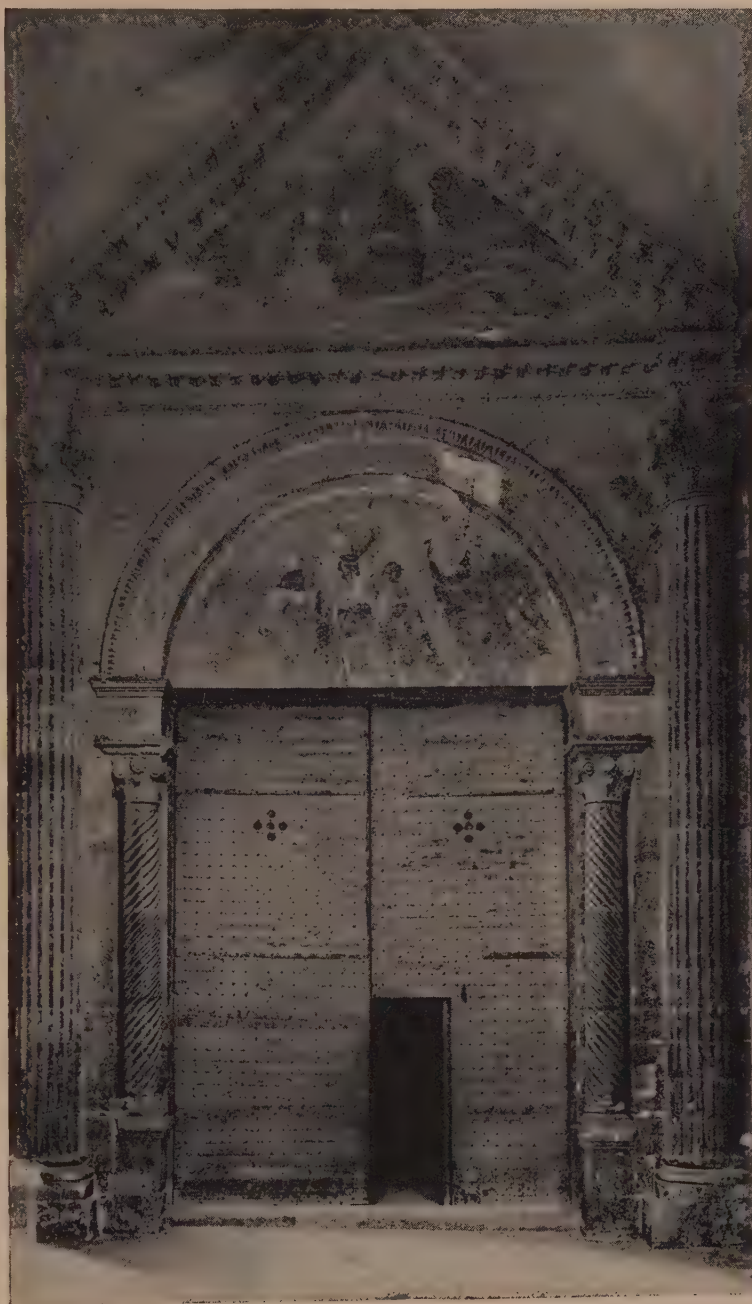
L'équivoque que je dépeins est si bien ressentie, quoiqu'on la tienne dissimulée, que jamais on n'a osé mettre dans ce catalogue, par exemple, le retable que Brouderlam peignit à Ypres pour Dijon, ni la chapelle que Mathieu de Viterbe décora pour le pape au palais d'Avignon. C'est que, dans l'annexion à laquelle on se livre, il a semblé que ce fût aller trop loin. Non pas cependant, car le principe est le même, et les commodités semblables. J'ajoute que la vérité de l'histoire commande d'aller jusque-là. A peine de mutiler les faits, cela est dû. On n'a pas le droit, par un partage qui ne saurait être qu'arbitraire, de séparer des œuvres de même style et de même provenance, faites au service des mêmes patrons. Qu'on annexe ou non avant l'heure, Bourgogne d'une part, Provence de l'autre, ce qu'on trouve dans l'une et dans l'autre fait un tout. Il faut pour rester dans le vrai, tout faire entrer ou tout exclure. J'aurai donc moins de scrupule dans les pages qui vont suivre qu'on n'en a montré jusqu'ici.

Natifs de ces contrées ou seulement établis, ou seulement commandés à distance, les artistes dont les œuvres ont paru au service de Bourgogne ou de Provence, font en grand nombre déjà partie de ce qu'on nomme primitifs français; je pousserai le principe jusqu'au bout, ils seront ici au grand complet. Le lecteur ne pourra s'en plaindre : outre l'instruction plus grande qu'il en retirera, il y aura le profit d'une connaissance complète des choses, saisies dans leurs vrais rapports et proportions. Mais aussi j'aurai soin de ne pas charger ce tableau de plusieurs ouvrages anonymes que ne désignait pour cela, ni le portrait reconnu de quelque personnage, ni un lieu d'origine certain, ni une parenté évidente de style avec des productions classées, et que seul l'arbitraire se flatte d'y faire entrer. Du côté des artistes, je ne mettrai que les peintres attestés de figure par quelque texte; la simple mention de peintre mise à la suite d'un nom pouvant ne signifier que peinture en bâtiment, ou même point de peinture du tout; cette qualité étant au besoin donnée à des brodeurs, à des architectes, à des tailleurs de pierre, etc. En l'absence de mention certaine de l'application dont il s'agit, j'ai dû débarrasser le sujet de la multitude indistincte de noms, que d'autres y ont entassés sans profit et au risque de noyer la recherche dans un fatras d'inutilités.

Le premier en date qui remplisse cette condition est Simon Martini, dit Memmi; le dernier auquel j'aie poussé la revue, Perréal. De l'un à l'autre, elle fournit une période de deux siècles, le <sup>xiv</sup><sup>e</sup> et le <sup>xv</sup><sup>e</sup>, succédant à une vacance entière de noms d'artistes et se terminant à la Renaissance. Deux époques y sont à remarquer : le renouveau des arts d'imitation apporté à toute l'Europe par les

exemples de Giotto et de l'école de Sienne, avec lequel elle commence aux environs de 1320; la formation indépendante d'une école flamande chez les Van Eyck, solennisée par le retable de Gand, en 1428, d'où s'ensuivit une différence de style qui coupe en deux la tradition flamande en Bourgogne, et par les influences exercées hors des Flandres, la production même d'Avignon, ajoutez autant qu'on le peut imaginer, celle des peintres proprement français.

J'ai divisé la première époque en deux : règnes de Philippe VI et de Jean le Bon, règnes de Charles V et de Charles VII; la seconde en trois : deuxième production provençale, règnes de Charles VII et de Louis XI, règnes de Charles VIII et de Louis XII. Dans chacune de ces divisions, les œuvres anonymes prennent place après que l'histoire des peintres est épuisée. Pour les peintres étrangers dont l'histoire est partout, je n'ai donné que les textes concernant soit leur séjour sur notre sol, soit les ouvrages qu'ils y avaient mis. Les œuvres d'enluminure ne paraissent dans les listes que quand des peintres en grande dimension en sont les auteurs.



*Phot. Bartsago.*

FIG. 3. — SIMONE DI MARTINI, DIT MEMMI. — LA VIERGE, LE SAUVEUR.  
(Portail de Notre-Dame-des-Doms, à Avignon.)



FIG. 4. — PLAN DU PALAIS D'AVIGNON.  
Le Palais Vieux est tracé en noir.  
Le Palais Neuf en gris.

- A. Entrée du palais de Benoît XII (démolie);
- B. Tour de Trouillas;
- C. Tour des Latrines;
- D. Tour des Cuisines;
- E. Consistoire; au-dessus, grand tinel;
- F. Appartements privés;
- G. Tour des Saint-Ange, ou de plomb, ou de la chambre du Pape, ou du trésor;
- H. Tour de la garde-robe;
- I. Aile du Conclave;
- J. Aile des Familiars;
- K. Tour de la Campagne;
- L. Chapelle de Benoît XII (aujourd'hui dépôt des Archives départementales);
- M. Entrée du palais de Clément VI et aile des Grands Dignitaires;
- N. Audience neuve; au-dessus, chapelle Clémentine;
- O. Tour Saint-Laurent;
- P. Jardin de Benoît XII;
- Q. Jardin de Clément VI;
- R. Pavillon d'agrément (Roma) bâti par Urbain V.

## RÈGNES DE PHILIPPE VI ET DE JEAN LE BON

SIMONE DI MARTINI, DIT MEMMI

*Simone fu chiamato in Avignon alla corte del papa... dove lavorò tante pitture in fresco e in tavole... A richiesta (di Francesco Petrarca) fece... il ritratto di madama Laura.*

Simon fut appelé à Avignon en cour du pape, où il fit un grand nombre de peintures à fresque et en tableaux... A la requête de Pétrarque, il fit le portrait de Madame Laure.

Vasari, *Vie de Simon Memmi*.

Deux sonnets de Pétrarque (éd. Léopardi, 49, 50) où Simon est loué pour le portrait de Laure, si beau qu'il a dû la voir au Paradis, d'où cet ange est descendu : *in paradiso onde questa gentil donna si parte*<sup>1</sup>.

Dans les notes à Plinie : *Haec comitas fuit et Simoni nostro Senensi semper jucundissima*.

Cette amitié que j'eus avec Simon de Sienne nous fut toujours très agréable.

1339 (Anc. st. 1338). 8 février. *Procura fatta per ser Andrea Marcovaldi rector ecclesiae Sant'Angelo in Montone de Senis... qualiter fecit magistrum Simonem et Donatum procura-*

Procuracion donnée par Messire André Marcovaldi, recteur de l'église Saint-Ange-in-Montone de Sienne... par laquelle il a fait maître Simon et Donat ses procureurs en cour ro-



FIG. 5. — MATHIEU DE VITERBE — PÊCHE DANS UN VIVIER.  
(Garderobe du palais d'Avignon.)

Arch. fotogr.

*tores in Romana curia... Actum in ecclesia fratrum servitum Sanctae Mariae de Senis*<sup>2</sup>.

maine... Fait à Sienne, dans l'église des Frères servites de Sainte Marie<sup>2</sup>.

1344. 5 mai. *Per quattro lettere... che pagò per noi in corte di papa.*

(A lui, somme) pour quatre lettres (de change) qu'il a payées pour nous en cour papale.

12 juin. *Testamento di Maestro Simone di Martino. Reliquit Johanna uxori suae, etc., filio Donati, etc., Voluit quod filia Donati, etc.*<sup>3</sup>

Testament de Maître Simon di Martino, legs à sa femme Jeanne; dispositions en faveur des enfants de Donat, son frère<sup>3</sup>.

4 août. *Magister Simon mortuus est in curia.*

Maître Simon est mort au Palais.

Milanesi, *Documenti per la storia dell' arte, senese* I, 216, 243.

1. Pétrarque prend domicile à Vaucluse en 1337. Laure mourut en 1348. La famille de celle-ci montrait encore ce portrait ou une réplique, à Avignon, en 1506.

2. L'acte passé à Sienne envisageant leur séjour à la cour du pape, c'est-à-dire à Avignon, fixe l'époque de leur départ.

3. L'épouse s'appelait Memmi, sœur de Lippo Memmi peintre, d'où Simon a pris son surnom. Donat, son frère, était peintre à son exemple.

L'époque historiquement déterminée du départ du maître pour Avignon, qui ne lui laisse dans cette ville que cinq ans de séjour, réduit nécessairement le nombre des ouvrages que Vasari lui donne en si grand nombre.

#### ŒUVRES CONSERVÉES

1. LA VIERGE A MI-CORPS ENTRE DEUX ANGES ET UN DONATEUR. Tympan du portail de Notre-Dame-des-Doms à Avignon (peinture à fresque).

2. LE CHRIST A MI-CORPS ENTRE DEUX ANGES. Fronton du portail de la même cathédrale (peinture à fresque).

A ces peintures était joint un *Saint Georges* et les armes du donateur, six croissants sur l'écu, qui obligent à le reconnaître, non pas dans Cercano que nommait une inscription controuvée, mais dans le cardinal Stefaneschi, canoniste, poète en latin et patron des arts.

3. L'ENFANT JÉSUS RAMENÉ A MARIE PAR JOSEPH, H. 48 cm.; L. 35 cm. Signé : *Simon de Senis me pinxit sub. a. D. MCCCXLII*, Musée de Liverpool, N° 8, Coll. Roscoe. La date place l'ouvrage dans le temps du séjour d'Avignon.

#### MATHIEU GIOVANETTI, DIT DE VITERBE

Comptes du Palais d'Avignon, 1343, 25 août, à 1347, 18 avril. *Magistro Matheo Johaneti de Viterbio. Pro pictura capellae domini nostri*<sup>1</sup>. *Pro pictura capellae tinelli magni* [var. *tinelli palatii*<sup>2</sup>]. *Pro pingenda gardaroba*<sup>3</sup>. *Pro pingendis deambulatoriis supra ortum. Pro pictura in deambulatoriis et III<sup>a</sup> porta usque ad portam palatii nec non cameram in qua jacent ostiarii majores ac gradibus per quos ascenditur ad magnam capellam. De pictura parietum magni tinelli apostolici. Pro opere consistorii*<sup>4</sup> *et tabularum altaris. De picturis factis in consistorio in latere ubi est coronatio et IV summi pontifices... et pro pictura altaris capellae. Pro pingenda imagine beatae Mariae*<sup>5</sup> *super ostium capellae magni tinelli. Pro pictura imaginis Beatae Mariae cum Filio*<sup>6</sup> *in magna aula palatii super ostium cappellae, quae bis facta exstitit.*

*Pro duabus cathedris per eum pictas et deauratas.*

Sommes ordonnées à maître Mathieu Giovannetti de Viterbe pour sa peinture de la Chapelle de notre Saint Père<sup>1</sup>. Pour la peinture de la Chapelle du grand tinel [var., du tinel du palais<sup>2</sup>]. Pour avoir peint la garderobe<sup>3</sup>. Pour avoir peint les galeries sur le jardin (métrées). Pour la peinture des galeries depuis la troisième porte jusqu'à la porte du palais, aussi la chambre où couchent les grands huissiers et le degré par où l'on monte à la grande chapelle (métré). Pour la peinture du grand tinel apostolique. Pour l'ouvrage du Consistoire<sup>4</sup> et des tables de l'autel. Pour les peintures faites dans le Consistoire du côté est où est le Couronnement (de la Vierge) et quatre pontifes et pour les peintures de l'autel de la chapelle. Mise en couleurs de l'image de Notre-Dame<sup>5</sup> sur la porte de la chapelle du grand tinel. Mise en couleur de l'image de Notre-Dame portant l'Enfant<sup>6</sup> dans le grand vestibule du palais, sur la porte de la chapelle, deux fois.

Pour deux chaises (ou trônes) par lui peintes et dorées.



FIG. 6. — MATHIEU DE VITERBE. — CHASSE AU CERF.  
(Garderobe du palais d'Avignon.)

Phot. Bulloz.

Hôtel particulier. *Pro pictura facta in duabus cameris prope gardarobam domini nostri in hospitio domini quondam Napoleonis<sup>1</sup>. [Quod] computat laborasse in capella quae est in domo domini quondam Napoleonis.*

Pour la peinture faite dans deux chambres près la garderobe de notre Saint-Père, dans l'hôtel de feu Monseigneur Napoléon<sup>2</sup>. Ce qu'il a compté avoir fait d'œuvre dans l'hôtel de feu Monseigneur Napoléon.

Pub. par Müntz dans le *Bulletin monumental*, 1884, et dans les *Mémoires des Antiquaires de France*, 1885.

1346, 3 janvier. Compte des sommes dues pour les peintures de la Chapelle Saint-Michel<sup>3</sup>.  
Réunis par Müntz, *Courrier de l'art*, 1881, p. 79.

1353, 12 novembre. *Factum pretium cum...* Prix fait avec Mathieu Giovanetti de peindre *Matheo Johaneti de pingendo unum arcum in* un arceau de voûte à la tête de l'audience neuve<sup>9</sup>.  
*capite audientiae novae*<sup>9</sup>.

Pub. par Robert Michel, *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 1913.

1. La chapelle Clémentine, au-dessus de l'Audience, dans le Palais Neuf. Ces peintures ont péri.
2. La grande salle à manger (ital. *tinello*) dans le Palais Vieux, au-dessus du Consistoire; la chapelle donnant dans cette salle est celle de Saint-Martial.
3. Au troisième étage de la tour qui en portait le nom, contre la tour des Saints-Anges, où le pape avait sa chambre.
4. Le morceau le plus considérable du Palais Vieux, sous le grand tinel. Ces peintures ont péri.
5. M. Labande suppose une Vierge en peinture, à quoi le texte me paraît contraire, outre le sens ordinaire d'*image*.
6. Même sentiment du même, et qu'il s'agit du même ouvrage. Je le crois différent, et que *bis facta* veut dire deux couches.
7. Le cardinal Orsini (note de Müntz).
8. Au sommet de la tour de la garde-robe. Ces peintures ont péri.
9. Dans le bâtiment du Palais Neuf, à droite, sous la chapelle Clémentine.

#### ŒUVRES CONSERVÉES

1. LA CHAPELLE SAINT-MARTIAL. — A la voûte, 8 sujets : *Jésus prêchant. Prétendue vocation apostolique du Saint. Sa prétendue mission des Gaules. Son retour vers saint Pierre. Son compagnon ressuscité. Possédée délivrée à Tulle. Résurrection au même lieu. Prêtres païens convertis à Agen. Paralytique guéri.*

Sur les murs : tableau d'autel, *Crucifiement*. Deux grandes lunettes : *Premiers miracles à Limoges. Etienne brisant les idoles*. 10 petits sujets : *Martyre de sainte Valérie (demi-détruit). Conversion d'Etienne son époux. Etienne visite saint Pierre à Rome. Hildebert noyé par les diables, ressuscité. Le martyre des saints Pierre et Paul révélé au saint. Saint Aurélien ordonné, les sept églises. Jésus annonce au saint sa mort. Trépas du saint. Sa sépulture. Miracles opérés sur son tombeau.* (Peintures à fresque.)

2. LA GARDEROBE. — 7 sujets : *Pêche dans un vivier. Chasse au cerf. Chasse au faucon. Chasse au furet. Chasse à la pipée. Deux sujets inconnus.* (Peintures à fresque.) Le badigeon recouvrait ces peintures qu'on n'a pas restaurées sans perte, en 1906.

On met en doute si ces ouvrages sont de Mathieu, parce qu'on prend la garde-robe au sens général de la tour de ce nom, où il est constant que d'autres ont travaillé. Mais aucun de ceux-là, Robin de Romane, Pierre de Castres, etc., n'est avéré peintre de figures, ni en général autre chose qu'auxiliaire, tandis que Mathieu opérait partout en chef; de plus, il n'est pas croyable qu'une chambre dite garde-robe, ainsi absolument, soit autre que celle-ci.

3. L'AUDIENCE. — Dans une partie de la voûte, vingt figures de prophètes en deux parties, tête-bêche, sur fond d'étoiles.

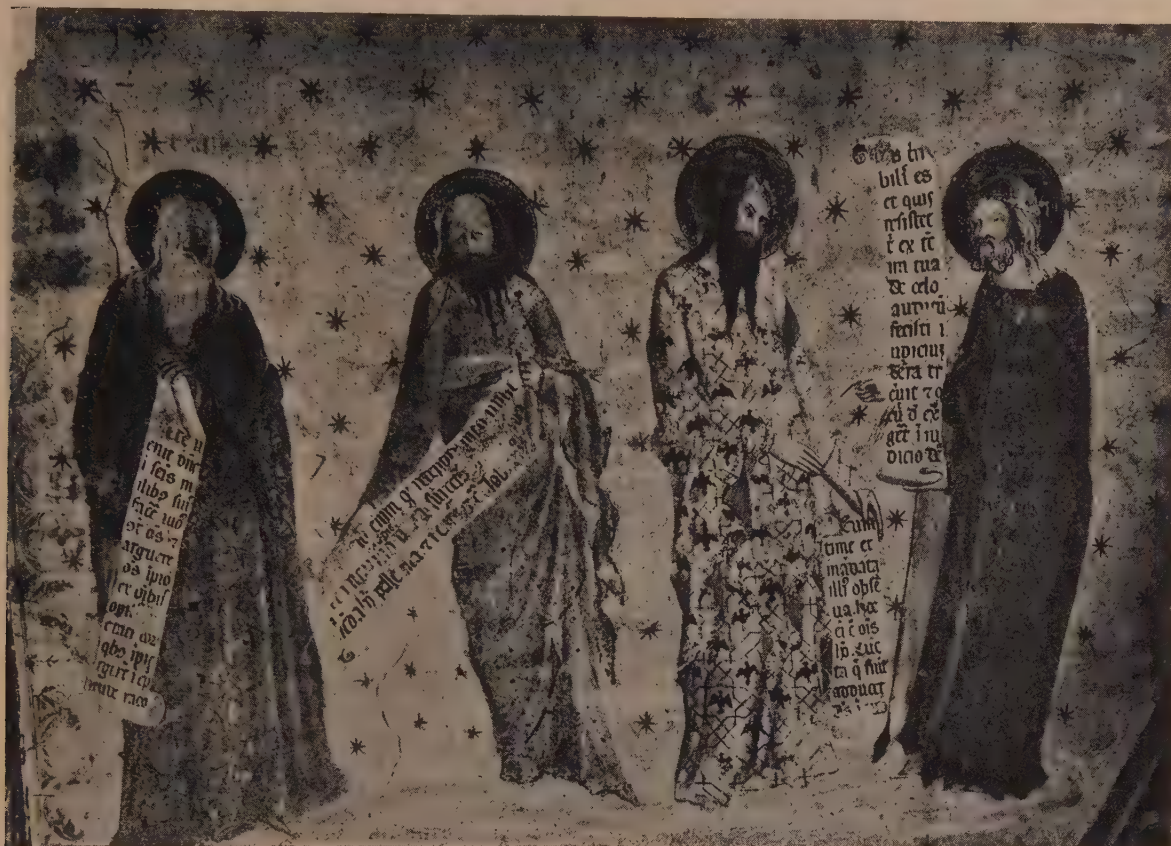


FIG. 7. — MATHIEU DE VITERBE. — QUATRE PROPHÈTES.  
(Audience du palais d'Avignon.)

Arch. fotogr.

La partie de mur au-dessous, certainement comprise (Dr. Colombe) dans l'arc que les comptes paient à l'artiste, était peinte d'un *Jugement* qui a péri.

#### LIPPO MEMMI, FRÉDÉRIC MEMMI

Le premier est un beau-frère de Simon, dont la vie se trouve dans Vasari. Le second, de même famille, inconnu de ce dernier.

Inscription d'un tableau aux Cordeliers de Carpentras, mentionnant pour donateur *Robertus de Busti scriptor papae*, signé *Lippus et Federicus<sup>1</sup> Memmi pinxerunt ann. Dom. 1347*.

Suarez. Pub. par Nicola, dans *l'Arte*, en 1906.

#### DUCCIO DE SIENNE

1335. Chapelle près Notre-Dame des Doms. Docho de Senha, payé (comme ouvrier) 2 à 3 sous.  
Pub. par Müntz, *Mémoires des Antiquaires de France*, 1885.

*In Carpentras, nella chiesa di San Domenico...  
la Madonna di Misericordia in campo d'oro...  
scritto : Johes Duccio de Senis me pinxit.*

A Carpentras, dans l'église des Dominicains,  
une Vierge de Miséricorde sur fond d'or; signé :  
Johannes Duccio de Sienne, m'a peint.

Suarez. Pub. par Nicola, dans *l'Arte*, en 1906.

#### PIERRE DE SIENNE

Même ville, ce nom signe un tableau commandé par Martin de Bocha, écuyer du pape.

Même référence.

#### JEAN DE SIENNE

Comptes du palais d'Avignon, 1344, 18 mai.  
*Magistro Johanni Lucha de Senis pro pictura...  
facta in pariete magni capellae<sup>2</sup> palatii... proetio  
eodem L. flor. auri.*

Maître Jean de Luca de Sienne, pour peinture  
faite sur une muraille de la chapelle du palais<sup>2</sup>,  
prix fait, 50 florins d'or.

Pub. par Müntz, *Bulletin monumental*, 1884.

1347, 4 février. Engagement pris par Jean Nuchii<sup>3</sup> de Sienne, Nicolas Cheloardi de Lucques, Michel Minhami de Sienne et Raymond Pellegrin, peintres à Montpellier, de faire caisse commune de leurs travaux, soit dans cette ville, soit à Avignon, soit ailleurs, à partager en parts égales.

Résumé par le D<sup>r</sup> Colombe, *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 1930.

#### MICHEL MIGNAMI DE SIENNE, RAYMOND PELLEGRIN

1347, 26 février. Engagement de Michel Minhami et Raymond Pellegrin de peindre pour le prieur de Saint-Etienne de Souech, au diocèse de Maguelonne<sup>4</sup>, un *Saint Etienne entre la Vierge et saint Gabriel*, sur fond d'or.

5 mai. Engagement des mêmes envers Guiraud Mospel, garde de la monnaie du roi à Montpellier, de peindre un retable de *Sainte Anne, la Vierge avec Saint Etienne et Saint Guiraud*.

7 juin. Trois retables commandés aux mêmes par Dominique, général des Trinitaires, pour la chapelle de la Madeleine à Sainte-Eulalie de Montpellier.

Résumé par le même, même lieu.

1. Suarez écrit : *Tedericus*, que je suppose mal lu.

2. La chapelle Clémentine au-dessus de l'Audience. La désignation d'une muraille, le haut prix obligent de croire à des figures (Dr. Colombe).

3. Sans doute le même nom que Lucha mal entendu (Dr. Colombe).

4. Diocèse transféré à Montpellier depuis.

#### PIERRE DE BRUXELLES

1319. Eglise Saint-Jacques de l'Hôpital<sup>1</sup>, à Paris. Pour le pignon que Pierre de Broissieles portait.

Bordier, *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris*, II, 347.

1320. 24 juin. Pierre de Broisselles, peintre, demeurant à Paris, fait marché à... Madame la Comtesse d'Artois<sup>2</sup> de peindre et faire peindre... une galerie que ladite Madame la Comtesse a en sa maison de Conflans<sup>3</sup>. Premièrement le champ des images (figures), de plomb fin, et sera l'image du comte d'Artois<sup>4</sup> en tous lieux où il sera... armoyé des armes dudit comte et les autres images



FIG. 8. — MATHIEU DE VITERBE. — JÉSUS PRÉCHANT. RETOUR DE SAINT MARTIAL VERS SAINT PIERRE. *Arch. fotogr.*  
(Chapelle Saint-Martial du palais d'Avignon.)

des chevaliers nués (variés) de plusieurs couleurs, et leurs écus seront armoyés de leurs armes...; et les galées (galères), nefes et vaisseaux de mer armés de gens d'armes.. Et fera ledit Pierre une lite (bandeau) tout autour..., et dessus lesdites images y aura lettres qui deviseront... le fait de l'histoire, comment ledit comte jeta pièce (naguère) les deux barils de vin en la fontaine<sup>5</sup>; et ainsi sera fait l'un des pignons de ladite galerie. Et lesdits chevaliers auront heaumes, hauberts et épées... faits d'étain, aussi comme d'or et d'argent. Et en l'autre pignon de ladite galerie sera fait ce que ladite dame voudra. Et dessous la lite en venant au siège, de vert carrelé de blanc, refendu de vermillon. Et seront les piliers de ladite galerie vermeils de mine (minium) et de fleurs de lis d'étain aussi comme argent. Et fera ledit Pierre sous la lite, s'il plaît mieux à ladite dame, courtines ou fenestragés à arches. Et fera tant d'images et d'histoires esdites galeries, comme il est contenu en un rôle qui est pour droit (entre les mains) dudit Pierre. Et seront toutes ces choses faites à l'huile et de fines couleurs<sup>6</sup>.

1321, 1<sup>er</sup> novembre. Rappareillé les peintures de Conflans quand le roi<sup>7</sup> s'en partit. Peinture du pignon de la salle de Conflans et du pavillon (tente ou daïs).

1323. Hôtel d'Artois<sup>8</sup> à Paris. Peindre et vernisser la grande salle et les vieilles galeries.  
J. M. Richard, *Mahaut, comtesse d'Artois*.

1325. Comptes royaux. Saint-Germain-en-Laye. (*Summa*) solvatur Petro de Broisseliis pictori, qui debet perficere opera dicta logiae. (Somme ordonnée) à Pierre de Bruxelles qui doit achever ladite loge.

Prost, dans *Etudes d'histoire dédiées à Gabriel Monod*.

1326. Mise en couleur d'une figure d'albâtre de Jean de Huy, aux religieuses de la Thieu-loye, en Artois.

1328. Peindre d'imageries une chapelle<sup>9</sup> de carême sarrasinoise.

1329. Peinture de la petite chapelle en côté la grande chapelle de l'hôtel de Paris. Pour les tables (retable et parement) de l'autel de la grande chapelle. Pour peindre les guerriers dudit hôtel de Paris partant de l'huis de la salle jusqu'à la conciergerie.

Pour revernisser les guerriers de Conflans. Redoré trois images d'albâtre de Jean de Huy, qui furent données aux dames (chartreuses) de Gorzay.

J. M. Richard, *Mahaut, comtesse d'Artois*.

Jointes à ceux qui demeurent renfermés dans l'apanage de la princesse, ces ouvrages donnent à contempler le premier effet du patronage des arts servi par des maîtres flamands, commencé avec la maison d'Artois, et qui se poursuit dans la seconde maison de Bourgogne, son héritière, par Marguerite fille de Jeanne, épouse de Louis II comte de Flandre, et mère de Louis le Mâle, dont la fille Marguerite épousa Philippe le Hardi, lui apportant, avec l'Artois, la Flandre, le Brabant et le comté de Bourgogne, l'hôtel d'Artois à Paris, et Conflans.

1. Autrefois située rue Mauconseil, et ainsi nommée de l'hôpital où l'on recevait les pèlerins.

2. Mahaut, à qui le procès gagné contre Robert, son neveu prétendant héritage, adjugea le comté d'Artois, comtesse de Bourgogne (Franche-Comté) par son mariage avec Othon IV de cette maison, morte en 1329.

3. Près Charenton. Elle est détruite.

4. Robert, père de la princesse, tué à Courtray dans la journée des Eperons, en 1302. La bataille navale peinte dans cette galerie était, sans doute, celle qu'il remporta sur les Aragonais, dans la défense de Charles le Boiteux, roi de Naples.



FIG. 9. — MATHIEU DE VITERBE. — LE CRUCIFIEMENT.  
(Chapelle Saint-Martial du palais d'Avignon.)

*Phot. Bartsago.*

5. Anecdote inconnue.
6. Une quittance de paiement porte la date du 26 juillet 1320 (note de l'éd.).
7. Philippe le Long, qui épousa Jeanne, fille de Mahaut.
8. Depuis Hôtel de Bourgogne, situé rue Mauconseil. La Tour Jean Sans Peur en est le reste.

GÉNÉALOGIE DES ÉTATS DE BOURGOGNE

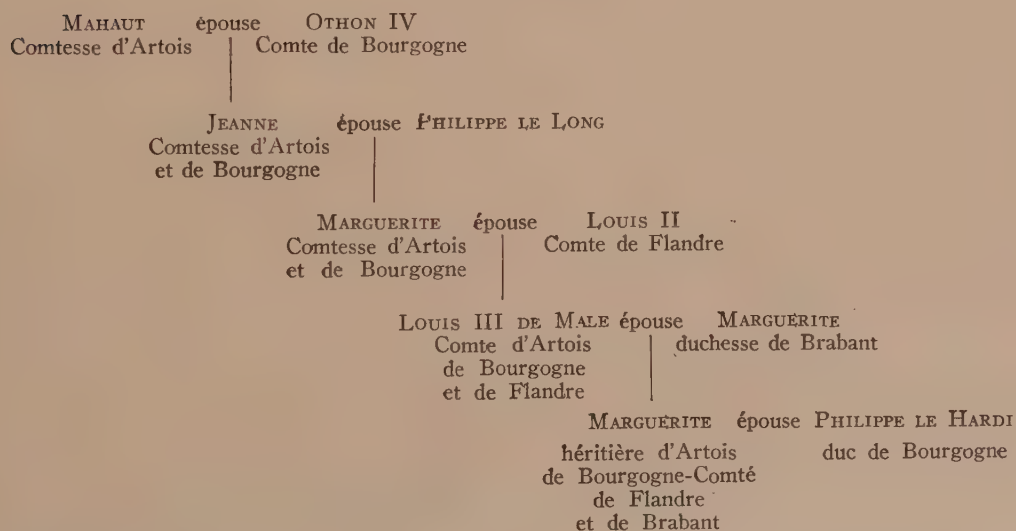




FIG. 10. — ANONYME SIENNOIS. — SAINTE CLAIRE. SCÈNE DE LA VIE DE SAINT ANDRÉ.  
(Musée du Louvre.)

Arch. fotogr.

chaires (chaises) pour le roi<sup>5</sup>... ouvrées à orbevoies<sup>6</sup>. Deux selles nécessaires<sup>7</sup>.

Veluyau pour deux chaires pour le roi. Huit chaires pour Mgr le Dauphin, le duc d'Orléans, le comte d'Anjou<sup>8</sup>, Messires Jean et Philippe<sup>9</sup>, le comte d'Étampes<sup>10</sup> et Mgr Louis de Bourbon<sup>11</sup>, ornées à orbevoies et peintes de leurs armes.

Pub. par Prost, *Nouvelles archives de l'art français*, 1878.

Six chaires de même pour les mêmes, le comte d'Étampes en moins. Six chaires nécessaires.

Douet d'Arcq, *Comptes de l'Argenterie*.

Noces de Blanche de Bourbon<sup>12</sup>. Veluyau pour deux chaires, l'une à dossier pour atourner (parer) ladite dame, l'autre sans dossier pour soi laver, peinte d'azur et les têtes étincelées. Demoiselle à atourner<sup>13</sup>. Huit chaires et huit selles nécessaires pour la chambre du roi et de Mgr le Dauphin.

1353. Peinture de quatre chaires à dossier pour la reine, la dauphine, la reine de Navarre<sup>14</sup> et la duchesse d'Orléans.

1354. Deux chaires à peigner le roi.

Quatre damoiselles de fût (bois) peintes à bon or bruni, à tenir les miroirs desdites dames à cause de leur dit atour (pour faire leur toilette).

## GIRARD D'ORLÉANS

1334. Premier et deuxième subside des habitants de Paris au roi. M<sup>e</sup> Girard d'Orléans, peintre du roi, pour 1.500 livres.

Prost, *Quelques documents sur l'histoire des arts en France*. *Gazette des Beaux-Arts*, 1887.

1334, 25 octobre. De par le comte de Blois<sup>1</sup> (somme ordonnée) à M<sup>e</sup> Girard d'Orléans, peintre, demeurant<sup>2</sup> à Paris... pour la façon de la litière de... la comtesse<sup>3</sup>.

Laborde, *Ducs de Bourgogne*, III. 12.

1348, décembre. Comptes royaux. *Amortissement* (d'une somme) pour donation d'une chapellenie<sup>4</sup> fondée par Girard, peintre.  
*Ad-mortissamentum (summae) pro donacione cujusdam cappellaniae<sup>4</sup> per Girardum pictorem fundandae.*

*Nouvelles Archives de l'art français*, 1872.

Comptes royaux, 1352, 1<sup>er</sup> novembre. Veluyau (velours) vermeil baillé pour faire deux

Ce qui suit a pour théâtre la captivité du roi, endurée après la bataille de Poitiers (19 décembre 1356) jusqu'au 8 juillet 1360, en divers lieux d'Angleterre. Girard l'y suivit et le sert ci-dessous à l'hôtel de Savoie, à Londres. Il est absent de Somerton, en Lincoln, où le roi fut gardé ensuite.

1359. Cuir pour la selle du roi et réparer.

Pour cinq paonnets (pions) tant d'ivoire que de coir (corne) et un fou pour le jeu des échecs du roi.

Pour outils achetés pour faire certains tableaux que le roi a commandés à faire par lui (article réitéré). Deux paires de charnières pour ces tableaux.

Pour paniers fermant à clef, pour mettre... images de fût (bois).

Pour une chaise neuve nécessaire pour le roi, (somme pour) fût et façon du charpentier; (autre) pour cuir et garnison par le sellier. Drap d'or à couvrir chaires pour le roi. Refaire de charpenterie et repeindre la chaire du roi par... Copin, le peintre.

Duc d'Aumale, *Notes relatives à Jean, Roi de France*, dans *Polibibliion miscellanies*, 1851.

Dans ces nombreux articles qui, en détail, montent à trente-six, étendus sur vingt-cinq ans de sa carrière, l'artiste n'est mentionné nulle part pour ce que nous attendons d'un peintre. L'article des tableaux même le laisse en doute, comme pouvant être, sans autre indication, autres que de peinture. Les titres de Girard à entrer dans cette liste pourraient donc être méconnus, sans les trois témoignages qui suivent :

Un tableau de bois de quatre pièces que Girard d'Orléans fit <sup>15</sup>.

Une chapelle quotidienne <sup>16</sup> de samit blanc portraite comme dessus (en blanc et noir) et en la table de dessous une image de Notre-Dame, et en celle d'en haut un Crucifiement environné de



FIG. 11. — ANONYME SIENNOIS. — SAINT SÉBASTIEN. SCÈNE DE LA VIE DE SAINT ANDRÉ. Arch. fotogr.

plusieurs images et histoires, garnie comme dessus (de frontier dossier, étole et fanon, aube et amict, avec la touaille parée), et est ladite chapelle bordée de gresles birectes d'or, nommée la chapelle maître Girard <sup>17</sup>.

Laborde, *Inventaire du mobilier de Charles V.*

Obituaire des Chartreux. *Octavo idus augusti obiit magister Gerardus Aureliaensis pictor qui fecit pulchram Imaginem beatae Virginis quae est in angulo parvi claustris, et sepultus est ibi.*

Le 8<sup>e</sup> des ides d'août mourut maître Girard d'Orléans, peintre, qui fit la belle image de la Sainte-Vierge, dans l'angle du petit cloître, et il y est enterré.

Pub. par Bert y et Legrand, *Topographie. Faubourg Saint-Germain*, p. 92.

1361, 14 août. Dernière mention. En 1362 nommé comme trépassé; d'où, moyennant témoin qu'il mourut *octavo idus Augusti*, sa mort se place au 1<sup>er</sup> août 1362.

Prost, dans *Études d'histoire dédiées à Gabriel Monod*.

1. Guy de Chatillon.
2. Leçon rétablie par Prost.
3. Marguerite de Valois, sœur du roi Philippe VI.
4. Offices réguliers appointés aux intentions d'un fondateur. L'instrument le met à Saint-Sépulcre. L'amortissement fait au nom de Philippe VI est confirmé en 1357 (anc. st. 1356) par Charles dauphin, depuis Charles V. Dufour, *Une famille de peintres parisiens*, 15.
5. Jean le Bon, depuis 1350.
6. Faux arceaux.
7. Peut-être des chaises percées.
8. Fils puiné du roi.
9. Plus tard, ducs de Berri et de Bourgogne.
10. Louis d'Evreux, leur cousin.
11. Beau-frère du dauphin.
12. Sœur de la dauphine, épouse de Pierre le Cruel, roi de Castille.
13. Arbre, selon Viollet-le-Duc, à porter les objets de toilette.
14. Fille du roi.
15. Evidemment un polyptyque. Bouchot, *Cat. de l'Exposition des primitifs français*, 1904, p. 1, et *Complément documentaire*, 192, suppose que ce tableau (2626 de l'inventaire) fut la réplique d'un autre couché sous le nom du peintre au n° 2217, aussi de quatre pièces, où étaient peints le roi Jean, Edouard III roi d'Angleterre, Charles de Luxembourg empereur, et Charles V, d'où le portrait du roi Jean ci-après proviendrait. Il ajoute que les tableaux dont Girard eut commande au temps de la captivité, devaient être cet ouvrage-là. Toute preuve de fait manque à ce système.
16. Ornement de messe complet, qui avec le vêtement de l'officiant, comprenait retable et parement de même étoffe, peinte de même, dont on habillait l'autel.
17. Elle n'a pu porter ce nom que parce qu'elle était son œuvre.

#### JEAN COSTE

1349, 26 et 31 décembre. A Jean Coste peintre (somme ordonnée)... à cause de la peinture (faite) en la chambre de l'hôtel où ledit seigneur (le dauphin) <sup>1</sup> descend au palais <sup>2</sup>.

Maître Jean Coste, peintre et sergent d'armes du Roi, pour avoir peint de fleurs de lis les trois bannières qui sont sur les trois tours (du Louvre). Leroux de Lincy, *Revue archéol.*, an. 1852, p. 771.

1350 (1349 anc. st.), 15 février. (Somme ordonnée) pour ouvrage de peinture qu'il... fait au Château du Val de Rueil (Vaudreuil) <sup>3</sup>, du commandement de mondit seigneur (le dauphin).

1351. Quittance orale, devant témoins, de l'artiste, enregistrée par le bailli de Louviers.

Pub. par Prost, dans *Archives historiques, artistiques et littéraires*.

1353, 29 mars. *Johannes D. g. Francorum rex. notum facimus... quod cum nos circa festum beati*

Jean, roi de France par la g. de D., savoir faisons qu'à la Saint-Michel dernière il y eut trois



FIG. 12. — JEAN NUCCI DE SIENNE (attribué à). — LE CHRIST EN CROIX ENTRE LA VIERGE ET SAINT JEAN. Phot. Bulloz.  
(Chapelle de la Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon.)

*Michaelis ultimo praeteritum fuerunt tres anni elapsi mandaverimus... magistro Johanni dicto Coste pictori ut ad castrum nostrum Vallis Ruelli accederet ut aulam, capellam, cameras, etc., ejusdem castri depingeret... idemque Johannes ad dictum castrum accesserit, et... plura fecerit et composuerit historias et imagines, et quasdam*

ans en ça, avons commandé à M<sup>e</sup> Jean Coste peintre, se rendre en notre château de Vaudreuil pour y peindre la salle, la chapelle, les chambres, etc... de ce château, que ledit Jean s'étant rendu audit château y a fait et achevé plusieurs histoires et figures, dont les unes ayant été gâtées par l'humidité du mur, les autres faites d'étain doré

*factas propter murorum veterum putredinem et quasdam alias quia de stagno deaurato factae erant quas nos de puro auro fieri volumus refecerit... propter quod... dicitur... plures fecisse misias et expensas, cumque idem Johannes sit adeo simplex et in facto compotorum et monetarum iguarus, quod compota sua... nesciret ordinare, sed nec hactenus valeat facere, cum ipsum oportuerit dictas imagines manu propria componere et formare, historiasque inibi depictas de quodam libro extrahere et Parisius quaesitum colores et pluries personaliter accessisse, fuerit que diu gravi infirmitate detentus, nos de dicti Johannis probitate plenarie confidentes... gentibus compotorum nostrorum Parisius mandamus quatenus de omnibus... misis et expensis quas affirmaverit<sup>4</sup> se fecisse suo simplici juramento eidem Johanni credant... et... ipsum... de eis exonarent.*

au lieu que nous les voulions d'or pur, il les a refaites, et que pour cela il nous est dit qu'il a fait de son chef plusieurs mises et dépenses; que ledit Jean en outre est si simple et si ignorant du fait des comptes et deniers qu'il ne saurait rendre compte de ses mises et dépenses et jusqu'à présent ne l'a pu faire, pour ce qu'il lui a fallu tracer et achever les dites images de sa propre main, tirer d'un livre les histoires qu'il avait à peindre, aller à Paris plusieurs fois chercher les couleurs en personne, et qu'il a été longtemps malade..., nous confiant entièrement en la probité dudit Jean, ordonnons aux gens de nos comptes à Paris, qu'au regard des mises et dépenses qu'il dira avoir fait, ils l'en croient sur son simple serment et l'en exonèrent.

1355, 29 mai. Ordre au vicomte de Pont-de-l'Arche de ne pas retarder les paiements.

7 juin. Ordre réitéré au même et au verdier de la forêt de Bord<sup>5</sup> de fournir au peintre le bois à brûler et autre pour faire ses échafauds.

4 octobre. Nouvel ordre de paiement.

1356 (anc. st. 1335), 25 mars. Charles aîné fils du roi de France<sup>6</sup>... ayant fait aviser et visiter l'ouvrage de peintures faites et à faire en notre châtel du Val de Rueil, par Girard d'Orléans, peintre et huissier de notre dit seigneur et le nôtre, et par Jean Coste peintre, qui a fait lesdites peintures et<sup>7</sup> promis et accordé à les parfaire... pour la somme de six cents florins au mouton (suit ordre au trésorier de payer la somme par termes convenus) pour acheter ce qu'il lui faudra pour son vivre et de ses gens, et pour or, couleurs et autres choses à faire lesdites peintures.

25 mars. Ordonnance de ce que Girard d'Orléans (a) traité<sup>8</sup> à faire à Jean Coste au châtel du Val de Rueil et du commandement de Mgr le duc de Normandie (depuis Charles V).

Premièrement pour la salle assouvir (achever)... parfaire la Vie de César, et au-dessous en la dernière liste (bandeau) une liste de bêtes et d'images (figures) ainsi comme est commencée. Item en la galerie à l'entrée de la salle en laquelle est la Chasse, parfaire comme est commencé. Item en la grand chapelle, faire des histoires de Notre-Dame Sainte Anne et de la Passion entour l'autel. Item pour le dossier ou table (retable) dessus l'autel... au milieu la Trinité, et en l'un des côtés Saint Nicolas et en l'autre Saint Louis, et au dessous des histoires du tour de la chapelle, parfaire de la manière de marbre ainsi comme il est commencé. Item l'entreclos qui est au milieu de la chapelle étinceler et nuer de plusieurs couleurs étincelées.

Item, l'oratoire qui joint à la chapelle parfaire, c'est assavoir le Couronnement (de la Vierge) qui est au pignon avec une grande quantité d'anges (anges) et l'Annonciation qui est à l'autre côté et en sept archets (arceaux) qui y sont, sept images, c'est-à-dire en chacun archet une image et les visages qui sont commencés parfaire, tant de taille comme de couleur et les draps diaprés

nuer et parfaire, et une pièce de merrien (mérain) qui est au-dessous des archets, armoyer de bonne armoirie.

Et toutes ces choses... seront faites de fine couleur à huile, et les champs de fin or élevé et les vêtements de Notre Dame de fin azur... et trouvera ledit Jean Coste toutes les choses nécessaires à ce, excepté bûche à ardoir (bois à brûler) et lits pour hôteler lui et ses geus, en la manière que l'on y a trouvé au temps passé.

Pub. par Montaiglon et Salmon, dans *Archives de l'art français*. II 331, III 65.

4 avril. L'ordre de paiement transmis par le trésorier au vicomte de Pont-de-l'Arche.

1. Depuis Charles V.
2. Notre Palais de justice, alors demeure du roi.
3. En Normandie, près Pont-de-l'Arche. Il est détruit. Cet article ne peut regarder les peintures ci-après faites au commandement de Jean le Bon, mais quelque travail au logis du prince.
4. *Affirmavit*, non corrigé par l'éditeur.
5. Entre Louviers et Pont-de-l'Arche. Le texte, peut-être mal lu, donne *Borst*.
6. Agissant au nom du roi évidemment.
7. *Ait*, non corrigé par l'éditeur.
8. Leçon rétablie par Prost.

Parce que Girard visite l'ouvrage en train, Bouchot croit qu'il en a donné les dessins, mais cela n'est pas une conséquence, puisque le témoignage ne parle que d'une inspection, menée avec l'artiste, en vue d'une reprise des travaux. Pas davantage le livre dont il est fait mention n'a pu fournir des modèles au peintre, car cela eût hâté son ouvrage, tandis qu'il n'en parle que comme d'une cause de retard. Il n'y a donc puisé que ses sujets. J'ai fourni cette démonstration à la Société de l'histoire de l'art français, 1929, p. 46. L'ouvrage commandé environ à la Saint-Michel, trois ans en ça celle de 1332, remonte donc à fin septembre 1349, Jean le Bon n'étant encore que duc de Normandie, où est situé le château. Il n'était pas fini à la prison du roi.

#### OUVRAGES ANONYMES

1. LA CHAPELLE SAINT-JEAN, AU PALAIS D'AVIGNON. Sur l'autel, le *Crucifiement*. Grande lunette : *Rencontre du Christ et de Saint Jean-Baptiste*. Onze moindres sujets. *Annonce à Zacharie*, *Nativité de Saint Jean*, *Saint Jean au désert*, *Baptême de Jésus-Christ*, le *Festin d'Hérode*, *Décollation du Saint*, *Vocation de Saint Jean Évangéliste* (sujet double), le *Saint à Patmos*, *Drusiane ressuscitée*, trois sujets inconnus, 8 grandes figures. (Peinture à fresque.)

2. LA CHAPELLE DU CARDINAL AUBERT, depuis pape Innocent VI, aux anciens Chartreux de Villeneuve-les-Avignon. Le *Crucifiement* sur l'autel, 7 sujets de la *Vie de Saint Jean-Baptiste*, *Clément V*, *Saint Etienne*, *Saint Laurent*, un *troisième saint*. *Figures de prophètes*. (Peinture à fresque.)



FIG. 13. — ANONYME. — JEAN-LE-BON ET EUDES IV  
A L'AUDIENCE DE CLÉMENT VI.  
Copie d'un original perdu.

Deux mains différentes se reconnaissent dans ces deux groupes, dont le D<sup>r</sup> Colombe croit la première celle de Jean de Sienne, à cause d'un monogramme IS flanqué de *de*, tracé dans l'enduit sous le *Crucifiement*.

3. AU PORCHE DE NOTRE-DAME-DES-DOMS, deux sujets : Le *Baptême de Jésus-Christ* à gauche. (Peinture à fresque). Celui de droite est presque effacé.

4-5. LA VIE DE SAINT ANDRÉ. Deux panneaux partis, l'un d'une *Sainte Claire*, l'autre

d'un *Saint Sébastien*. H. 1 m. 22; L. 1 m. et 1 m. 02. Louvre, s. n. Du Comte de Demandolx-Dedons. Provient du prieuré de Thouzon dans le Comtat. Ces peintures, par le style, rentrent dans l'école de Sienne.

6. PORTRAIT DE JEAN LE BON, ROI DE FRANCE. Impression de plâtre, sur toile. Fond d'or. H. 91 cm.; L. 41 cm. Peinture ruinée par le temps et les repeints. Louvre, s. n. Château d'Oiron, Coll. Gaignières, Cab. des Manuscrits de Paris.

Attribué tour à tour à Simon Memmi, à Jean Coste et à Girard d'Orléans, sans plus de preuve pour l'un que pour l'autre.

#### COPIE

JEAN LE BON ET EUDES IV DE BOURGOGNE A L'AUDIENCE DU PAPE CLÉMENT VI. Gouache sur parchemin, H. 420; L. 490. Lettre : *Tableau qui est au-dessus de la porte de la sacristie de la Sainte-Chapelle du Palais à Paris où est représenté Jean, roi de France*. Cabinet des Estampes de Paris, Oa 11, fol. 85. Coll. Gaignières.

Le visage du roi émane en contrepartie du même crayon que dans le numéro précédent.

LOUIS DIMIER.

# MARGUERITE VAN EYCK ET L'HOMME AU TURBAN ROUGE

UNE visite à la *National Gallery* succédant à la récente exposition de *Van Eyck à Breughel* nous a suggéré un rapprochement inédit. N'y aurait-il pas une certaine parenté entre l'Homme au Turban Rouge et Marguerite Van Eyck? Simple hypothèse, étayée par une étude approfondie des portraits de Van Eyck et basée sur des dates venant à l'appui de cette observation.

Les portraits de Van Eyck parvenus jusqu'à nous sont d'une variété étonnante. Chacun représente un type humain nettement différent des autres.

On ne peut confondre la grosse tête ronde, les sourcils relevés, le nez large du Cardinal Albergati<sup>1</sup> avec le long visage chevalin aux énormes narines et aux lourdes paupières tombantes du banquier Arnolfini<sup>2</sup>. Tymothée<sup>3</sup>, l'humaniste au type kalmouk, nez court et retroussé, bouche lip-pue, ne peut pas plus être comparé aux deux portraits précédents qu'à ceux de Baudoin de Lannoy<sup>4</sup>, grand seigneur élégant au visage étroit et plat, de Jean de Leuw<sup>5</sup>, l'orfèvre aux traits réguliers ou de « l'Homme à l'Œillet »<sup>6</sup> au gros nez busqué. Peut-on imaginer figures plus diverses que celles de Jodocus Vyd<sup>7</sup>, du Chancelier Rolin<sup>8</sup> ou du Chanoine Van den Paele?<sup>9</sup> Chacun a sa physionomie caractéristique, son individualité marquée.

Si certains peintres donnent à tous leurs modèles un air de famille ce n'est certes pas le cas de Van Eyck. Cependant l'Homme au Turban et Marguerite Van Eyck, la femme du peintre, présentent des analogies saisissantes. Il s'agit ici plus que d'une vague ressemblance, argument fragile, trop souvent basé sur des impressions personnelles donc discutables et ne résistant pas à l'examen. Il faut pourtant reconnaître qu'une similitude de traits peut être le point de départ d'une étude sérieuse. L'analyse détaillée, scrupuleuse doit alors confirmer la première impression.

Comparons les deux physionomies reproduites : La construction osseuse du visage offre les mêmes caractéristiques; pommettes hautes et saillantes, menton large et détaché, nez fort à musculature latérale très apparente. Les contours des deux visages sont très similaires, s'inscrivant tous deux dans un triangle, accentué chez la femme par les cornes de la coiffure.

Sans doute Marguerite Van Eyck est-elle posée un peu plus de face que l'Homme au Turban dont le masque est déjà marqué par les années, et pourtant, l'analogie est indéniable. Cette tête d'homme mûr permet de prévoir ce que l'âge fera de cette jeune femme.

Plus grande encore est la similitude dans le dessin des yeux et de la bouche. Même œil petit et légèrement bridé, même expression incisive du regard clair, mêmes lèvres minces et pincées. Le tracé rectiligne des lèvres supérieures, le modelé des lèvres inférieures contribuent à donner une même expression autoritaire de froide réserve aux deux portraits.

Mais si les portraits Eyckiens sont toujours révélateurs de la psychologie des modèles, trop souvent leur identité reste mystérieuse. Nous ignorons le nom de jeune fille de Marguerite Van Eyck, la date exacte de son mariage reste incertaine; on peut cependant présumer qu'il eut lieu en 1433. Van Eyck était revenu depuis peu d'une lointaine mission et son premier enfant était né en juin 1434; cette date est certifiée par le paiement à Jean Peultin, orfèvre de Bruges, de six coupes d'argent données par le Duc de Bourgogne au baptême de l'enfant tenu sur les fonts par le Seigneur de Charny, au nom du Duc<sup>10</sup>.

Le document essentiel sur Marguerite Van Eyck est le portrait du Musée de Bruges dont le cadre marbré porte les inscriptions suivantes :

*Conjux meus Johannes me complevit anno 1439,  
17 Junii*

*Aetas mea triginta tria annorum, als ich Kan*

Ce texte indique que Marguerite était âgée de 33 ans en 1439, elle est donc née en 1406.

Elle survécut à son mari « qui trespassa environ la fin du mois de juin 1441 ». Ce renseignement nous est donné par un compte de la

1. Musée de Vienne.

2. National Gallery, Londres.

3. National Gallery, Londres.

4. Kaiser Friedrich-Museum, Berlin.

5. Musée de Vienne.

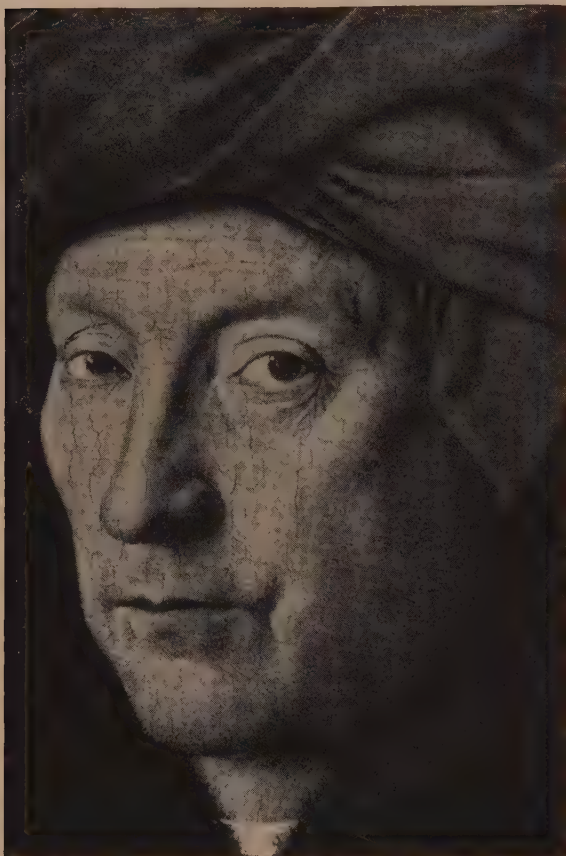
6. Kaiser Friedrich-Museum, Berlin.

7. Eglise Saint-Bavon, Gand.

8. Musée du Louvre.

9. Musée de Bruges.

10. Archives du Département du Nord. Lille, 1434.



Phot. Anderson.

FIG. 1. — VAN EYCK. — L'HOMME AU TURBAN ROUGE.  
(Londres, National Gallery.)

Recette Générale des Flandres signalant le paiement d'une pension à la veuve du peintre<sup>1</sup>.

Pour le portrait d'homme de la *National Gallery* l'anonymat reste total, toutes les attributions d'identité ayant été abandonnées.

La seule indication que nous possédions est l'inscription du cadre; comme celui de Marguerite il porte la devise : *Als ich Kan* et la signature du peintre : *Johes de Eyck me fecit año 1433, 21 octobris*.

Cette date est doublement intéressante. D'une part les historiens d'art s'accordent à donner approximativement 55 ans à l'Homme au Turban Rouge qui serait donc né vers 1378 et aurait environ 28 ans de plus que Marguerite. D'autre part, en octobre 1433, lorsque Van

Eyck exécuta ce portrait, il était tout nouvellement marié.

L'absence de documents ne permet qu'une hypothèse imposée par la ressemblance, autorisée par les dates. Je la soumets aux érudits :

« L'inconnu de Londres ne serait-il pas le père de Marguerite Van Eyck?... »

CHRISTIANE AULANIER.



Phot. Giraudon.

FIG. 2. — VAN EYCK. — MARGUERITE, FEMME DU PEINTRE.  
(Musée de Bruges.)

1. Archives du Département du Nord, Lille, 1441.

# EN MARGE DU CATALOGUE DU PRADO

Le catalogue du Prado, publié en 1933, décrit en ces termes un panneau de l'école flamande (fig. 1) :

« No 1918 Misa de Exvoto

« Intérieur d'une église gothique ;  
« sur l'autel un calvaire : le prêtre  
« élève l'hostie ; l'enfant de chœur et  
« deux personnages, agenouillés. Sur  
« la gauche, une maison ouverte, avec  
« cinq aspects de la vie vulgaire : sa-  
« lon et cave ; cuisine, salle à manger  
« et homme travaillant. » Cet ouvrage  
ajoute qu'il s'agit probablement de la  
partie centrale d'un triptyque.

Or, en 1883, Wilhelm Schmidt découvrait dans la *Graphische Sammlung* à Munich et publiait<sup>1</sup> une gravure sur bois, datant de 1430 environ. Elle représente un moine et un seigneur à genoux au pied de la croix. De la bouche du moine des traits s'échappent, qui mènent aux plaies du Christ. Un ange plane au-dessus du personnage. De la tête du gentilhomme des lignes partent également, mais elles le relient à six panneaux, où figurent les intérêts matériels dont il n'a pu s'abstraire : la grâce de sa femme, la douceur de son lit, l'abondance de sa table, l'or de ses coffres, les barriques de son cellier, les plants de son jardin (fig. 2). Un diable, qu'on aperçoit au-dessus de lui, montre assez où le mène cet attachement incoercible aux biens de ce monde et la tête du Christ s'incline vers le moine.

En 1921, Philippe Maria Halm fit connaître un retable, conservé à l'*Historischen Verein* de Ratisbonne et datant du milieu du xv<sup>e</sup> siècle. On y retrouve les mêmes personnages, un clerc et un laïque, priant des deux côtés du Christ en croix. Le laïque a derrière lui une maison dont les six fenêtres laissent voir les attrait de cette vie profane à laquelle il demeure attaché<sup>2</sup>.

Enfin récemment un jeune savant hongrois. M. Pigler, a reconnu dans un tableau du musée

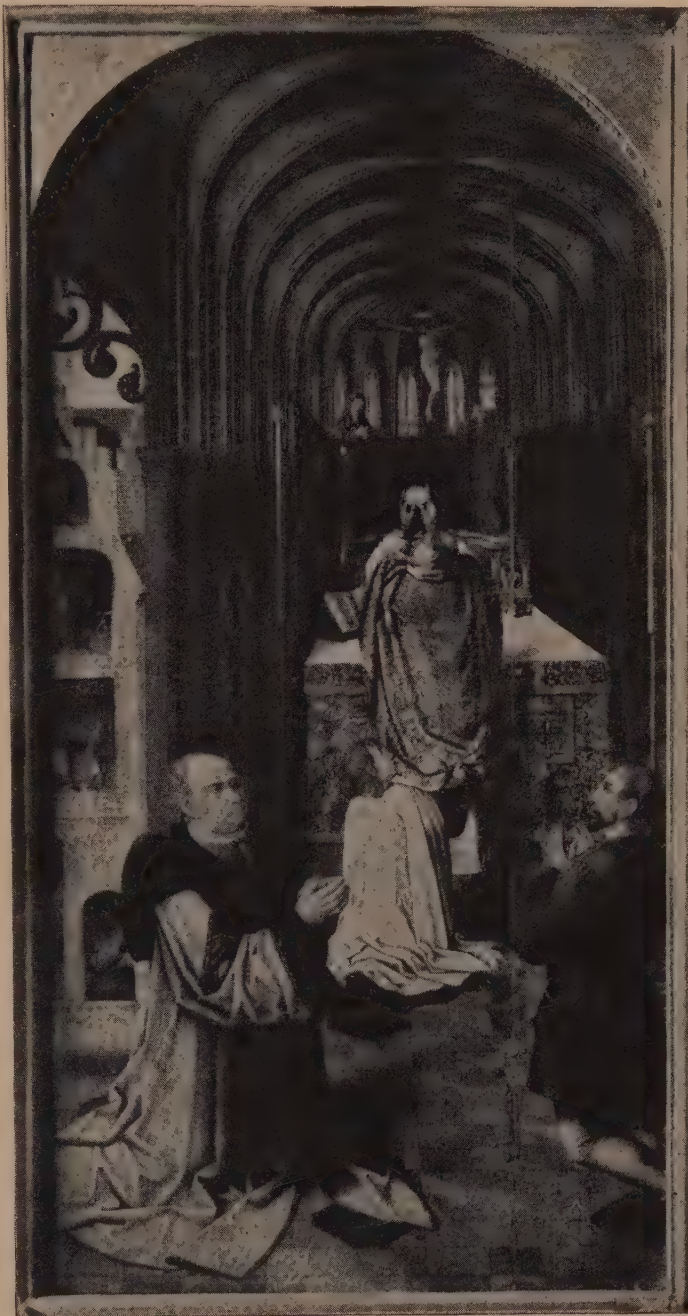


FIG. 1. — ÉCOLE FLAMANDE. — SUJET CONTROVERSÉ. Phot. R. Vernacci.  
(Madrid, Musée du Prado.)

1. *Die frühesten und seltensten Denkmale des Holzschnitts und Metallschnitts aus den 14 und 15 Jahrhundert*, Nuremberg, 1883, pl. 107.

2. *Ikongraphische Studien zum Armen-seelen-Kultus*, dans *Münchener Jahrbuch des bildenden Kunst*, t. XII, fasc. I (1921), pp. 1-24.



FIG. 2. — GRAVURE SUR BOIS DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE. (Munich, Graphische Sammlung.)

d'Esztergom la mise en œuvre du même thème iconographique. Le personnage, unique cette fois, est une femme. Des liens apparents la relient aux vanités de ce monde : son miroir, ses bijoux, son coursier, sa maison, sa cave<sup>1</sup>.

Quel est le sens de ces images ?

Les prédicateurs du moyen âge, comme ceux d'aujourd'hui, avaient à lutter contre la dissipation d'esprit des fidèles, leurs distractions durant les offices, ce qu'on appelait « evagationes spiritus ». Leurs exhortations prirent, dans la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle, une forme graphique, destinée à rappeler à tous qu'il existe une bonne et une mauvaise prière, une prière attentive et une prière distraite.

Le tableau de Madrid n'a pas d'autre signification. Deux personnages assistent à la messe. Celui de droite, simplement vêtu, n'a rien qui

retienne son attention loin de l'autel, où s'accomplit le mystère eucharistique. Le personnage de gauche au contraire, dans sa lourde robe qui se répand en plis sur le dallage, n'accorde au Seigneur qu'une présence matérielle. Son esprit n'a pas quitté la maison dont on aperçoit la façade par une baie ouverte. Et cette demeure est dans sa distribution comme dans ses détails toute semblable à celles qui figurent sur les trois images mentionnées jusqu'ici. Au grenier un serviteur a hissé par une poulie un sac de grains, à l'étage au-dessous une femme à sa toilette, plus bas encore des cuisiniers préparant un repas, au rez-de-chaussée des chevaux à la mangeoire, des barriques et des ballots entreposés<sup>2</sup> : richesses et plaisirs de ce monde.

Nous voilà loin de la « misa de exvoto ».

Guy de Tervarent.

1. Különlenyomat az archaeologiai értesítő, t. XLVI (1932-1933), pp. 121-136.

2. La photographie du Prado et que nous reproduisons à défaut de mieux, laisse de côté une partie de la demeure, fond de décor, jugé apparemment sans intérêt.

# A PROPOS DE L'ATELIER SARAZIN

DANS un de mes livres intitulé « *Abraham Bosse et la Société française au XVII<sup>e</sup> siècle* », j'avais signalé la pièce bien connue de ce graveur « *Voicy la représentation d'un sculpteur dans son atelier* », sans arriver à identifier l'artiste représenté. Un article du dernier numéro de la *Gazette des Beaux-Arts*, de Mlle Marguerite Charageat, se propose d'établir qu'il s'agit ici de Jacques Sarazin. La théorie n'est pas nouvelle. Elle a été déjà émise par Mlle Duportal, que cite Mlle Charageat, mais j'avoue que la démonstration ne me paraît pas convaincante.

1° La statue de *Vénus et l'Amour*, de Sarazin, connue seulement par la gravure de Daret, me semble très différente, sauf la tête de Vénus, de celle qui est représentée dans la gravure de Bosse.

2° Le sculpteur, dont nous connaissons un portrait peint par Lemaitre en 1657, n'a pas non plus les traits de Sarazin dans la pièce de Bosse.

3° Les diverses statues d'« *un sculpteur dans son atelier* » n'ont pu être identifiées avec des œuvres de Sarazin.

Sur les deux premiers points, Mlle Charageat fait elle-même quelques réserves.

Dans ces conditions, il nous semble difficile d'admettre que dans « *la représentation d'un sculpteur dans son atelier* », d'après Bosse, l'atelier soit celui de Jacques Sarazin. N'a-t-on pas écrit également que l'atelier du peintre, d'après Bosse, serait celui de Bosse lui-même, avec son portrait, sans aucune preuve ?

André BLUM.

## B I B L I O G R A P H I E

LOUIS DELAPORTE. — *Les Hittites*. — Paris, Le Renaisance du Livre, 1936. In-8°, 371 p., 4 pl., 3 cartes. (Bibliothèque de synthèse historique. L'évolution de l'humanité, dirigée par Henri Berr.)

Quelques mentions dans la Bible, voilà tout ce qui maintenait, il y a peu de temps encore, dans le souvenir des générations, tout un empire, une civilisation séculaire... Ce pourrait être le thème d'innombrables réflexions. Les Hittites — qu'on appelait jadis les Hétéens — ne recommencent à vivre sur les lèvres des hommes qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, à la suite de l'expédition d'Égypte. A vrai dire, c'est la découverte par E. Chantre, en 1893 et 1894, des fragments de tablettes cunéiformes de Hattous, qui déclencha l'ardeur des savants sur cette piste nouvelle : le P. Scheil, Knudtzon, Sayce et Pinches, Winckler, Delitzsch, Hrozný, Kittel, Garstang, Thureau-Dangin... et, *last but not least*, le trop modeste savant qui vient de nous donner, dans le présent volume, la somme des connaissances actuellement acquises, après avoir travaillé lui-même longtemps sur le terrain, à Has-Heuyuk et à Arslan-Tepe. M. Delaporte décrit d'abord le pays : l'Asie Mineure, dont la capitale fut, au temps du grand empire hittite, Hattous, près du village actuel de Bogazkeuy. Le document le plus important sur l'histoire politique de ce peuple, à l'époque primitive, c'est le récit répandu au XIV<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècles av. J.-C., sur l'intervention en Asie Mineure de Sargon, fondateur de la dynastie akkadienne, au XX<sup>e</sup> siècle. Mais les tablettes dites cappadociennes, sceaux de fonctionnaires,

sont encore bien antérieures. L'Ancien Empire est fondé dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. A partir de 1650, et pendant deux cents ans, les documents font complètement défaut ; ce silence singulier de l'histoire est mis sur le compte de l'invasion des Hyksos en Égypte. Après quoi débute le Nouvel Empire, qui disparaît vers l'an 1200, lors de l'invasion des peuples de la mer. Enfin les derniers chapitres de M. Delaporte traitent des Néo-Hittites. La seconde partie du livre a trait aux institutions, à la religion, aux arts et aux langues de ces populations qui détinrent pendant des siècles la plus grande puissance politique de l'Asie Occidentale. Rappelons que l'art hittite nous est connu par quantité de monuments variés, qu'il s'agisse de constructions architecturales dont les ruines sont journellement déblayées, de sculptures rupestres, de bas-reliefs ou de statues, de figures de métal, de céramiques, de pierres gravées. M. Delaporte, un des pionniers d'une science nouvelle, connaît infiniment de choses ; il sait les exposer non pas en compilateur, mais en homme qui a trouvé lui-même ce dont il parle. On s'excuse donc, en rendant compte brièvement d'un livre si plein d'intérêt, d'en parler en profane, et d'en signaler seulement la nouveauté et le mérite. J. B.

OSVALD SIRÈN. — *The Chinese on the art of painting*. — Pékin, H. Vetch-Peiping ; Paris, Librairie G. P. Maisonneuve, 1936, in-8°, 261 p., ill. ,

On ne saurait être assez reconnaissant à M. O. Sirén

d'avoir publié cet ouvrage, consacré aux traités théoriques chinois sur la peinture. Si l'on songe seulement qu'aujourd'hui encore nous n'avons pas d'étude d'ensemble sur les traités théoriques concernant l'art occidental, la parution de ce volume consacré à l'enseignement des théoriciens chinois depuis les premiers textes jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, doit être particulièrement appréciée, d'autant plus qu'elle facilite l'intelligence d'un art important, longtemps méconnu en Europe. En effet, le livre de M. Sirèn nous convainc définitivement qu'il s'agit ici d'un art assez différent du nôtre, à son point de départ même. La peinture chinoise, le plus souvent hostile à la reproduction objective de la nature, possède néanmoins une puissante faculté de suggestion. Par ses moyens techniques aussi bien que par son esprit, elle est intimement associée à l'écriture, car l'écriture avec toutes les valeurs des coups de pinceau est en Chine la forme la plus abstraite de la peinture. Ce n'est pas sans raison que la calligraphie est classée par les Chinois parmi les arts les plus estimés. Au fond, dans ce pays, la peinture n'est qu'un moyen d'exprimer des idées ou plutôt de suggérer des états sentimentaux et des états d'âme spécifiques qui arrachent le spectateur à la vie ordinaire et l'introduisent dans l'ambiance de l'harmonie spirituelle (*K'i-yun*) et du dynamisme vital (*cheng-toung*) : ce sont ces principes fondamentaux que préconisent tous les théoriciens chinois. « Peindre, dit un de ces critiques (King-Hao, au X<sup>e</sup> siècle), ce n'est pas obtenir la ressemblance exacte des belles choses, ... c'est pénétrer la signification vraie des choses et la saisir... » Cette mentalité particulière, le livre de M. O. Sirèn nous permet de la suivre pas à pas, à travers toute l'histoire de la peinture et de la pensée chinoises. Chez les critiques des époques des Han, des cinq dynasties, des Tang Song, Yuan, Ming et Ts'ing (pour ne citer que les grandes divisions), nous assistons aux variations multiples d'une esthétique qui tout en changeant de formules et d'éléments reste aussi fidèle à son point de départ que les peintres chinois. Ceux-ci, malgré leurs vicissitudes, l'évolution et la transformation de leurs goûts, cultivent toujours l'expression symbolique, inséparable dans son essence et par tradition de leur art conceptif. Des extraits substantiels des textes chinois, cités dans l'étude de M. Sirèn et surtout dans les appendices, illustrent l'exposé, qui ne s'occupe que des traités les plus importants. Peut-être y a-t-il quelque arbitraire dans le choix de l'auteur, mais il nous paraît que presque tout l'essentiel est, sinon analysé, du moins indiqué et classé. On s'étonne, cependant, que l'ouvrage de Li-Yu, écrit au XVII<sup>e</sup> siècle (*L'Enseignement de la Peinture du jardin grand comme un grain de moutarde*), ne soit pas même mentionné. Bien que compilative, cette publication a le grand avantage d'être traduite dans une langue européenne (en français, par R. Petrucci). Un classement et un triage plus méthodiques des traités seraient, peut-être, souhaitables, mais n'oublions pas que l'auteur a dû travailler sur un terrain trop peu exploré encore. On regrettera, en outre, que les titres de la plupart des traités cités soient donnés seulement dans leurs formes chinoises, sans traduction, ce qui les rend incompréhensibles pour tous ceux qui n'ont pas de connaissances spéciales en cette langue. Ainsi le célèbre traité de Sie-Ho exposant les six principes de la peinture est intitulé tout court : *Ku Houa P'in Lu* (ce qui veut dire : Notes sur le classement de l'ancienne peinture), sans traduction, le traité *Hsu Houa P'in*

(La continuation du classement de la peinture), de même, et ainsi de suite, dans la majorité des cas. Quand quelques titres — peu nombreux d'ailleurs — sont traduits, la raison de ce choix n'est pas claire. Une petite remarque encore : en parlant de la dynastie qui a régné en Chine de 420 à 478, l'auteur l'appelle simplement Song (Sung, dans la transcription anglaise); ne serait-il pas préférable de l'appeler Liou-Song, comme on le fait souvent, pour éviter la confusion avec les célèbres Song (960-1279)? Ces critiques quelque peu pédantesques ne diminuent en rien l'importance et les mérites de la publication de M. Sirèn, indispensable dorénavant, non seulement aux spécialistes de l'art chinois, mais à tous ceux qui s'intéressent à la théorie de l'art en général. Un index fort utile contribue aux services que ce livre doit rendre.

M. MALKIEL-JIRMOUNSKY.

*Chinese Art. An introductory handbook to painting, sculpture, ceramic, textiles, bronzes and minor arts*, by ROGER FRY, LAURENCE BINYON, OSVALD SIRÈN, BERNARD RACKHAM, A. F. KENDRICK, W. W. WINKWORTH, with an introduction by Madame QUO TAI-CHI. Londres, B. T. Batsford, 1936, in-8°, 86 p., 84 pl.

La grande exposition de cet hiver à Burlington House a été pour beaucoup une révélation. Elle a contribué à faire placer à son rang un art qui s'est maintenu à un haut degré d'excellence pendant trois mille ans. Le présent volume, très bien illustré, et qui se recommande de l'autorité d'écrivains spécialistes, est un manuel destiné à un vaste public. Il a pour point de départ la monographie parue en 1925 dans le *Burlington Magazine*, et depuis longtemps épuisée. Les différents chapitres sont traités avec tout l'esprit scientifique requis, et on lira avec fruit les quelques pages préliminaires où Mr. Roger Fry nous parle avec subtilité de la « signification de l'art chinois ». Bref, une excellente initiation dont ne pourront se passer les amateurs.

J. B.

NICOLAS IORGA. — *Les Arts mineurs en Roumanie*. — Bucarest, Imprimeries de l'État, 1934-1936. 2 vol. in-4°, 53 p., 207 fig., dont 26 pl. en couleurs, et 27 p., 109 fig., dont 4 pl. en couleurs.

Le second volume de l'ouvrage de M. Iorga, l'infatigable historien roumain, vient de paraître, avec le même luxe de présentation que le précédent, la même vivacité et la même pertinence dans la rédaction. Rappelons l'économie de ce beau livre. Le premier tome est consacré d'abord aux icones (la première école de peinture indigène apparaît en Moldavie, dans les dernières années du règne d'Etienne le Grand, au début du XVI<sup>e</sup> siècle; on y distingue une époque réaliste, à quoi fait suite une époque de floraison maniériste, puis un art « popularisé », et un « folklore d'icones »); puis à l'argenterie : reliquaires, calices, mobilier sacré; enfin à la miniature, dont la pièce capitale est peut-être le portrait d'Etienne le Grand dans l'*Évangélaire* de Humor. Le second tome concerne la sculpture sur bois et les tissus : sièges de princes ou d'évêques, portes de

sanctuaires, iconostases, épitaphes, rideaux brodés, drapaux, ornements sacerdotaux. Nous sommes mis en présence d'une foule de documents rassemblés par l'auteur ; ils témoignent de la vitalité d'un art étrangement riche d'inspiration, et d'un sens décoratif où l'on peut bien discerner des influences orientales ou occidentales, mais qui puise son autonomie dans l'âme populaire. Les objets décrits sont conservés soit sur place, soit dans différents musées, notamment dans celui de Valenii de Munte, qui reçoit tous les soins de M. Iorga. La caisse-reliquaire de Saint-Jean le Nouveau, à Putna (xv<sup>e</sup> siècle), est un vrai chef-d'œuvre de sculpture, où l'on décèle un reflet italien ; l'épithaphe de Jérémie Movila, à Sucevitsa (xvii<sup>e</sup> siècle), est d'une bizarre somptuosité, et d'un merveilleux travail : on a pu naguère l'admirer à Paris. On sait que M. Iorga est maître dans l'art d'exposer ce qu'il sait. Ses commentaires reposent sur une science profonde, et ne manquent pas d'enthousiasme... un enthousiasme communicatif. Il a été bien servi par les imprimeries de l'Etat roumain qui nous donnent dans ces belles planches, dont beaucoup sont en couleurs, des preuves de leur remarquable savoir-faire. J. B.

AUGUST GRISEBACH. — *Römische Porträtbüsten der Gegenreformation*. — Leipzig, Heinrich Keller, 1936, in-4°, 175 p., 72 pl.

Ce recueil est un catalogue abondamment commenté de la sculpture funéraire à Rome, durant le xvi<sup>e</sup> siècle ; ou plus exactement un panorama de l'art des bustiers de la Contre-Réforme. Lorsque, vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle, naît à Florence, puis à Rome, la coutume de placer dans une niche d'abord ronde, une effigie en relief, il apparaît avec évidence que les sculpteurs reprennent l'antique tradition des *imagines maiorum* qui ornaient jadis l'atrium des maisons patriciennes. Ce n'est que vers le milieu du siècle suivant que les artistes prennent plus de liberté avec le cadre qu'ils imposent à leurs ouvrages, mais la niche demeure la condition à laquelle doit s'adapter leur technique spéciale. Indépendamment de ces considérations historiques ou esthétiques, le livre de M. Grisebach nous offre une galerie des plus précieuses pour l'iconographie. Les notices comprennent une transcription minutieuse des épitaphes, des renseignements biographiques sur les personnages représentés et sur les sculpteurs, et une analyse fort pertinente des qualités techniques de chaque ouvrage. Il convient d'attirer l'attention sur un travail méritoire qui traite d'un sujet jusqu'ici négligé. La plupart des œuvres étudiées sont ici pour la première fois reproduites d'après de très bonnes photographies exécutées spécialement pour cette publication. J. B.

PIERRE PRADEL. — *Catalogue des jetons des princes et princesses de la maison de France* (Bibliothèque Nationale, Département des médailles). — Paris, Editions des Bibliothèques Nationales, 1936, in-4°, 170 p., XVI pl.

Ce beau volume, très bien imprimé et édité, prend sa place parmi les catalogues du Cabinet des Médailles, à côté du *Catalogue des jetons des rois et des reines de France*, et du *Catalogue de la collection Rouyer*, dus à Henri de la Tour. Il s'agit de jetons, de ces petits mo-

numents monétiformes très en faveur en France depuis le xiii<sup>e</sup> siècle, tombés ensuite en discrédit auprès des amateurs, et auxquels les délicats et les connaisseurs recommencent à accorder l'attention qu'ils méritent. A la vérité, il n'y a pas là seulement de quoi amuser la curiosité d'un blasé : quantité de renseignements historiques sont à tirer des séries de jetons bien classés ; et, du point de vue artistique, c'est un plaisir que d'examiner les portraits si précis, d'un modelé si délicat, dont les graveurs du xvii<sup>e</sup> et du xviii<sup>e</sup> siècle ont su en orner les avers. Nulle étude iconographique ne peut être accomplie sans consulter les jetons, c'est ce que M. Pradel lui-même démontrait naguère en publiant dans *Demareteion* (1936-1) un article sur la duchesse de Bourgogne. Les premières séries traitées dans le présent catalogue ont un intérêt purement héraldique ou décoratif. Les effigies n'apparaissent sur les jetons que depuis Jeanne d'Albret. Quant aux sujets des revers, on sait de reste quelle fantaisie, quelle imagination, quelle érudition s'y déploient. Trouver les thèmes des compositions allégoriques, rédiger des devises en recourant largement aux Anciens, ce fut une des besognes de la Petite Académie, fondée par Colbert en 1663, et dont firent partie Boileau et Racine, avant qu'elle portât le titre officiel et significatif d'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (qu'on me permette de citer ce que j'ai écrit sur ce sujet dans *l'Histoire de l'Art* d'André Michel, en 1923, t. VII, 1<sup>re</sup> partie). M. Pradel, qui a classé ces séries de jetons au Cabinet des Médailles, durant son séjour dans ce Département, et qui les a fort bien décrits, aurait pu, sans doute, nous donner quelque aperçu sur les graveurs eux-mêmes. Il a insisté surtout sur les questions généalogiques et historiques, en y employant toute sa conscience de chartiste. Les planches sont fort remarquables par leur élégance et leur précision, et ce n'est pas un petit éloge, si l'on songe qu'il s'agissait de reproduire des objets d'un relief fort ténu, difficile à saisir par l'appareil photographique. L'Introduction est pertinente, elle évite de nous redire une fois de plus, après Henri de la Tour et M. Adrien Blanchet, l'histoire même du jeton et de son emploi, mais elle n'omet pas de nous renseigner sur les origines et la formation de la collection du Cabinet des Médailles. J. B.

A. M. HIND. — *Nielli chiefly Italian of the XV century, preserved in the British Museum*. — Londres, 1936, in-4°, 71 pages de texte et LVI pl.

Nous avons montré, il y a trois ans, dans une étude parue ici même, avec de nombreux documents et illustrations à l'appui, l'intérêt que présenterait pour l'histoire de la gravure la publication d'un *corpus* des nielles, c'est-à-dire des rares épreuves du xv<sup>e</sup> siècle italien, tirées sur papier d'une plaque préparée pour recevoir une niellure, sorte d'émail noir composé d'argent, de cuivre et de plomb, employé par les orfèvres. M. Hind, le distingué conservateur du British Museum, a eu l'heureuse idée de publier les pièces de ce genre que possède son département. Si on laisse de côté les plaques en argent et les empreintes en soufre, l'ensemble de la collection serait composé de 172 numéros. Ce magnifique ouvrage, bien rédigé, bien imprimé et orné d'excellentes reproductions, pourrait servir de modèle au Musée du

Louvre, s'il se décidait à entreprendre le catalogue illustré des deux cents beaux nielles de la collection Edmond de Rothschild.

L'introduction de M. Hind, qui comprend dix-huit pages, soulève d'intéressants problèmes qu'il est malheureusement impossible de résoudre. Nous avons exposé la question controversée de savoir quel est l'auteur de la *Paix* exécutée au milieu du xv<sup>e</sup> siècle pour le Baptistère (San Giovanni) de Florence. D'après les registres des marchands conservés aux Archives de la ville, il y aurait deux œuvres : l'une de 1452, commandée à Maso Finiguerra, et l'autre de 1455, à Matteo Dei. Cellini et Vasari parlent de ces nielles, mais le premier signale une *Crucifixion* avec les deux larrons, d'après un dessin d'Antonio Pollaiuolo, gravé par Finiguerra, et le second mentionne comme de Finiguerra les sujets de la *Passion du Christ* exécutés pour San Giovanni de Florence.

Les deux morceaux, objets de la controverse, seraient l'un la plaque en argent du Bargello, le *Christ en croix* entouré de huit anges ; l'autre le *Couronnement de la Vierge*, plaque en argent, également au Bargello. D'après M. Hind, il faudrait attribuer le *Couronnement de la Vierge* à Matteo Dei, tandis que Finiguerra serait l'auteur du *Christ en croix* avec huit anges. Les empreintes en soufre des scènes de la *Passion* du British Museum et de la collection Edmond de Rothschild s'apparenteraient pour le style, selon lui, à ce *Christ en croix*.

La thèse de M. Hind s'oppose à celles de Gori, prieur au xviii<sup>e</sup> siècle du Baptistère de Florence, de Zani, Lanzi, Bartsch, Ottley, Duchesne, Cicognara. Toutefois, suivant Cicognara, il s'agirait d'une troisième *Crucifixion*, avec une vue de ville dans le fond, appartenant au Bargello. Un autre critique, Milanese, identifiait celle dont parle Cellini avec une quatrième *Crucifixion*, également au Bargello, où le Christ est représenté en croix entre les deux larrons et trois soldats au premier plan.

On voit donc que la théorie de M. Hind n'est pas nouvelle, et ses arguments ne sauraient nous convaincre. Il reconnaît lui-même que le problème est complexe et conjectural. Il rejette le *Couronnement de la Vierge* comme œuvre de Finiguerra parce qu'elle serait de la même main, comme nous l'avons montré dans la *Gazette des Beaux-Arts*, qu'un *Baptême du Christ* de la collection Edmond de Rothschild, imité, d'après lui, de Verrochio, et postérieur de cinq ans à la mort de Finiguerra. Mais si Verrochio a traité le même sujet, le style est assez différent. On ne peut davantage admettre que le maître du *Couronnement de la Vierge* puisse être Pollaiuolo, dont Finiguerra fut le collaborateur. M. Hind reconnaît lui-même qu'à certains égards, le *Couronnement de la Vierge* s'éloigne de Pollaiuolo et évoque la grâce de Baldovinetti ; et dans une note il ajoute : Page 12, note 2 : « If this argument were continued further, one might return in a circle and be ready to accept the *Coronation of the Virgin* as Finiguerra as well. » Cette conclusion, qui confirme nos hypothèses, révèle le doute de M. Hind. Nous aimons à y reconnaître la marque de son esprit scientifique. Pris dans son ensemble, le livre est très remarquable, digne d'être consulté souvent, et il faut espérer qu'il donnera naissance à d'autres travaux sur ce sujet si intéressant.

ANDRÉ BLUM.

DANIEL BAUD-BOVY. — *Les Maîtres de la Gravure suisse*. — Genève, 1935. In-4°, 204 p. et 52 pl. hors texte.

M. Baud-Bovy, qui a eu le mérite de réclamer un Musée de la Gravure, quand il dirigeait le Musée des Beaux-Arts de Genève, vient de publier un livre très documenté sur la gravure suisse. Cet ouvrage nous révèle une école très intéressante, qui jusqu'à présent a été assez méconnue, parce que la critique d'outre-Rhin l'a considérée comme purement germanique et lui a dénié tout caractère national. M. Baud-Bovy, qui appartient à une famille de graveurs sur bois, nous donne, dans une introduction, des détails techniques sur les procédés de ses compatriotes d'autrefois et d'aujourd'hui.

Il établit chez tous ces artistes, depuis le xv<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, l'existence de ce lien moral que M. de Reynold a appelé l'esprit suisse. On peut constater ce courant depuis certains maîtres comme Urs Graf ou Manuel Deutsch jusqu'à Girardet. Un des thèmes favoris de ces maîtres est l'égalité devant la mort, exprimée d'une manière satirique. Un autre trait de leur caractère est leur prédilection pour les sujets populaires, cérémonies, travaux, coutumes, jeux, en même temps que domine cet amour de la nature considérée surtout dans les montagnes, au flanc desquelles sont accrochés les villages rustiques.

Les deux siècles pour lesquels M. Baud-Bovy nous apporte les opinions les plus neuves et les documents les plus saisissants sont le xvi<sup>e</sup> et le xviii<sup>e</sup> siècles. Qu'il étudie les maîtres de Bâle avec leurs croquis de lansquenets, de bannerets, de confédérés, qu'il nous montre les pillages de ces soldats dans un pays ruiné par la guerre, qu'il fasse la peinture du dérèglement général des mœurs, il nous laisse un tableau très vivant de l'époque où la Réforme va se développer. Si l'on quitte Bâle pour aller avec lui à Berne, on voit comment l'humanisme d'un Erasme va pénétrer dans l'histoire de l'art. Il insiste sur les rapports de Holbein avec Erasme et Thomas More, indique comment les idées de Platon et d'Aristote se répandent, comment la mythologie et l'antiquité sont introduites dans la société du xvi<sup>e</sup> siècle, et il restitue ainsi à la Suisse beaucoup de graveurs placés jusqu'ici parmi les Allemands. Sur les livres illustrés de cette époque, il fournit même quelques aperçus très originaux.

On pourrait en dire autant de son développement sur les maîtres du xviii<sup>e</sup> siècle, sur leur sentiment particulier de la nature, cet helvétisme, comme on l'a écrit, qui consiste à « faire apparaître la montagne dans sa grandeur et dans son intimité », auquel se joint un certain goût de l'archéologie, procédant de l'humanisme et de la Réforme. Les estampes de Gessner, de Zingg, de Rieter, de Hess, lui paraissent donner une idée de ce type essentiellement suisse.

Les deux seules critiques que l'on pourrait adresser à cet ouvrage viseraient les théories de l'auteur sur le xv<sup>e</sup> et le xvi<sup>e</sup> siècles. Il n'a pas suffisamment expliqué comment la gravure primitive, qui fut un art populaire destiné à remplacer la miniature, s'est développée au xv<sup>e</sup> siècle sous l'influence de la France et de l'Italie. De même, il n'a pas mis en relief les rapports entre les premiers imprimeurs lyonnais ou parisiens et les éditeurs. Il eût été intéressant aussi de faire des rappor-

chements entre certaines pièces bourguignonnes et d'autres suisses, des musées de Bâle et de Zurich. Peut-être aurait-il pu vérifier sa théorie de l'helvétisme d'après des comparaisons entre plusieurs de ces pièces.

Quant au XVII<sup>e</sup> siècle, depuis le traité d'alliance conclu par Louis XIV en 1663 avec les Cantons, il eût été curieux d'étudier l'influence de la France en Suisse dans le domaine de la gravure. S'il est facile de l'établir après la révocation de l'édit de Nantes et l'afflux dans ce pays des protestants persécutés, on pouvait la démontrer auparavant, même à l'époque de Louis XIII. C'est ainsi qu'une estampe, le « Benedicite » de Conrad Meyer, qui est datée de 1645, nous paraît empruntée à une composition du même genre, antérieure, d'Abraham Bosse.

Malgré ces réserves, le livre de M. Baud-Bovy sera consulté avec fruit par tous ceux qui désirent connaître les représentants trop peu étudiés de la gravure suisse.

ANDRÉ BLUM.

BILLIoud (Joseph). — *Pierre Puget, architecte, et son sosie. Mémoires de l'Institut historique de Provence*, t. XII, 1925, pp. 216-229, fac-similé, pl.

Quand un grand nom émerge de l'histoire de l'art, on est toujours tenté de lui attribuer la plupart des monuments représentatifs de son pays ou de son époque. A cette tentation les historiens de Puget n'ont pas su résister. Procédant tous plus ou moins de l'ouvrage de Lagrange (1868), ils ont donné Pierre Puget comme l'auteur des principaux édifices élevés à Marseille sur l'ordre de Louis XIV. L'enquête de M. Billioud nous met en garde contre leurs attributions exagérées. C'est ainsi qu'il faut rayer de la liste des œuvres de Pierre Puget les maisons du Cours Saint-Louis et l'église des Chartreux. Quant au fort Saint-Nicolas, la Porte de la Joliette, l'Arsenal des Galères, la Halle Puget, le Jeu de Paume, ils sont l'œuvre d'un autre Pierre Puget qui soumissionna un grand nombre d'entreprises entre 1663 et 1680. Ce sosie, qualifié dans les marchés de maître-maçon, était le propre cousin germain du sculpteur : il naquit vers 1624 et mourut le 2 avril 1714.

L'article de M. Billioud est une contribution importante à la biographie de Pierre Puget et à l'histoire architecturale de Marseille. Puisé aux sources mêmes et en particulier aux archives notariales, il renouvelle un sujet dont la bibliographie était pourtant très vaste.

P. POINDRON.

LOUISE CLÉMENT-CARPEAUX. — *La vérité sur l'œuvre et la vie de J.-B. Carpeaux* (1827-1875). Avant-propos de GEORGES LECOMTE, de l'Académie Française, préface de CAMILLE MAUCLAIR. — Paris, Dousset et Bigerelle, 1934-1935, 2 vol. in-4°, 415 et 317 p., nombreuses pl.

Il me souvient encore d'une visite faite jadis à l'atelier de Carpeaux, boulevard Exelmans. J'y fus présenté au milieu des œuvres du maître, à une dame âgée qu'enveloppait une sorte d'auréole : c'était la veuve du grand sculpteur. Elle parlait de son mari avec une vénération attendrie où se mêlait une admiration sans feinte à une sorte de pitié assez grandiose. Quoique fort jeune alors, je pressentis un drame poignant que me laissèrent deviner aussi des commentaires écourtés et des allusions confuses. La tragédie de cette vie de femme s'achevait par une dernière douleur : Mme Carpeaux parlait de son fils Charles, mort au Tonkin, au cours d'une mission archéologique, et feuilletait son journal avec une tendresse désespérée. Tout cela, qui resta gravé dans mon esprit, s'éveille avec une singulière vivacité à la lumière du beau livre que Mme Louise Clément-Carpeaux vient de consacrer à son père. « La vérité », il y avait une vérité à dire, à proclamer et à soutenir, contre un échafaudage de calomnies, et les manœuvres louches de profiteurs du génie. Que le pauvre Carpeaux ait été l'artisan acharné de son malheur, qu'il soit responsable en partie de tant de vilénies, cela n'est que trop vrai ; mais par sa misère physique et morale il a payé le tort qu'il a pu faire à ceux qu'il chérissait le plus. Il reste le récit d'une existence torturée, achevée avant la cinquantième année, et jalonnée de chefs-d'œuvre. Les persécutions dont l'auteur du groupe de la *Danse* fut l'objet nous paraissent aujourd'hui insensées. La photographie de la *Fontaine de l'Observatoire* paraissait ces jours derniers dans une exposition des monuments de Paris soulignée d'un jugement : « ... et voici un authentique chef-d'œuvre ». Carpeaux aura donc eu sa revanche, le dernier de ses descendants qui porte son nom en aura été témoin. Que Mme Louise Clément-Carpeaux ait tenu, au prix de quels efforts ! à dresser son monument, plus qu'à l'artiste déjà révélé par tous les livres qui lui ont été consacrés, à l'homme digne de toutes les indulgences, c'est ce qu'il faut louer sans marchandage. Nous avons aussi gagné à ce grand dessein un ouvrage d'un extrême intérêt, réservé au petit nombre (tiré à 500 exemplaires seulement), nouvelle réplique de l'éternelle *Lutte avec l'Ange*, qui est l'histoire de tant de génies.

J. B.

ARTUR ELEK. — *Liebl Ervin* (1895-1927). Budapest, 1935, in-8°, 55 p., XXXVI pl.

Ervin Liebl est un peintre et un sculpteur hongrois mort jeune et inconnu, nous dit-on. C'est surtout un visionnaire hanté d'une faune antédiluvienne et des paysages catastrophiques de la Genèse. Quand l'homme apparaît au sein de ce cauchemar solidifié, c'est pour exhiber sa stature démesurée, une musculature impossible. Tout cela témoigne « d'une force créatrice formidable ». Peut-être, mais surtout des douloureux efforts d'un malade qui étire et modèle sa souffrance.

J. B.

# R E V U E D E S R E V U E S

PANTHEON (mai 1936). G. RODENWALD, *L'Hermès d'Olympie*. On se fait une idée très fautive de l'Hermès de Praxitèle popularisé par les copies et reproductions qu'on en a faites au cours des siècles. L'auteur l'étudie maintenant d'après les données de récentes photographies. — MARTHE CRICK-KUNTZIGER, *Une série inédite de tapisseries par Peter van Aelst*. Il s'agit de la tapisserie qui a figuré à l'Exposition de Bruxelles de 1935, représentant le *Bain de Bethsabée*, et qui appartient au prince de Hohenzollern-Sigmaringen; elle fait partie d'une série de tentures consacrées à l'histoire de David et de Bethsabée, et qui comprend six pièces. L'auteur fait une étude très poussée de cette série de tapisseries qui aurait été exécutée par Peter van Aelst d'après les cartons d'un artiste bruxellois du premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle.

OLD MASTER DRAWINGS (juin 1936). A. E. POPHAM, *Sebastiano Resta et ses collections*. Ce fascicule est entièrement consacré à une vaste étude sur le catalogue manuscrit d'une des collections du Père Sebastiano Resta, conservé au British Museum, et dont la publication complète est à souhaiter. La plupart des dessins provenant de cette collection sont conservés en Angleterre, en particulier dans la bibliothèque de l'église du Christ d'Oxford et dans la collection du duc de Devonshire, à Chatsworth.

LA REVUE CATHOLIQUE DES IDÉES ET DES FAITS (1<sup>er</sup> mai 1936). LOUIS JACOBS-HAVENITH, « *Dulle griet* », de *Bruegel l'Ancien*. Après avoir discuté l'interprétation par les historiens des thèmes traités par Bruegel, l'auteur s'attache à définir le sujet du tableau intitulé *Dulle griet*, conservé au Musée Mayer van den Bergh, à Anvers. Il en trouve la description dans l'*Iconologie* du chevalier Ripa, ouvrage dont la première édition date de 1593. Le *Dulle griet* pourrait être intitulé ainsi : *le grand désordre de la guerre*. Mais l'auteur va plus loin et fait remarquer aussi que *La Chute des Anges* du Musée de Bruxelles serait ce *Triomphe de la Vérité* que Bruegel a conservé chez lui jusqu'à sa mort et qu'il affectionnait particulièrement; ce tableau, de mêmes dimensions que *Dulle griet*, appartiendrait au même cycle.

ABC MAGAZINE (mai 1936). ELISABETH DE MONDÉSIR, *L'art rustique en Bavière*. La Bavière est un des foyers de l'art populaire où celui-ci continue à vivre, fidèlement attaché à d'anciennes traditions. Ajoutons à l'étude très pittoresque qu'en fait l'auteur que le Bayerischer National Museum de Munich comprend une admirable section d'art populaire. On est étonné de trouver parmi les illustrations de cet article la reproduction d'une auberge de Francfort-sur-le Mein, ville de la Prusse.

ÆSCULAPE (mai 1936). Les relations de l'art avec la médecine, qui répondent au programme de cette revue, prêtent à quelques articles très pittoresques : JEAN AVALON, *Le bain de Bethsabée*. — LOUIS MASSON, *Les sciapodes*. — LOUIS DE NUSSAC, *Saint Eloi et le miracle du pied coupé*. — RAYMOND CORDIER, *L'épine au pied dans l'art antique*.

L'ART ET LES ARTISTES (mai 1936). MARCELLE FALCOZ, *Collection bouddhique d'Henri H. Getty*. Mlle

A. Getty a déjà publié l'ensemble de la belle collection bouddhique qu'elle tient de son père (*The Gods of the Northern Buddhism*, Oxford, Clarendon Press). L'auteur rappelle tout l'intérêt de cet ensemble qui réunit de magnifiques échantillons de l'art de la Chine, du Japon, du Népal, du Thibet et de l'Inde. — WALDEMAR GEORGE, *Thérèse Debains*. Combien attachante apparaît cette figure de femme. Mais aussi de quel rare portraitiste épistolaire son talent reçoit-il ici sa consécration! — EMMANUEL BONDEVILLE, *Beethoven et Bourdelle*. Illustré par les nombreuses études que Beethoven a inspirées à Bourdelle, cet article étudie, en un savoureux parallèle, l'œuvre d'un sculpteur et celle d'un musicien. « ... Lorsque j'assemble les lois de mon art, je l'entends toujours » : ces paroles de Bourdelle renforcent les nombreuses expressions plastiques qu'il a trouvées pour peindre son profond attachement à Beethoven. — ANNE FOUQUERAY, *Simon Lissim*. L'art décoratif de Simon Lissim qui suit sa tradition personnelle encore plus que la tradition de l'art russe, emporté par l'imagination d'une sensibilité féminine vers les cimes de l'atmosphère raréfiée où il s'épanouit. — MAGDELEINE A. DAYOT, *Pierre-Paul Montagnac*. Ce que la renaissance actuelle des arts décoratifs lui doit.

1937 (N<sup>o</sup> 7) (Numéro spécial consacré à l'art du livre et aux métiers qui s'y rattachent). SEYMOUR DE RICCI, *Le livre d'art à l'Exposition de 1937*. Un des plus fins bibliophiles français nous fait pressentir la valeur que doit prendre, dans l'histoire du livre, la section de l'Exposition de 1937 qui sera consacrée aux Arts graphiques et au Livre, et dont la présidence a été confiée à M. Gaston Rageot. Esquisse très optimiste dans laquelle les organisateurs de la *Salle de la pensée française* sauront puiser plus d'un conseil.

ENCYCLOPÉDIE PHOTOGRAPHIQUE DE L'ART (N<sup>o</sup> 11, mars 1936). Fascicule consacré à l'art de la Mésopotamie ancienne au Musée du Louvre (*suite*). Les magnifiques planches de photographies exécutées par M. André Vigneau sont accompagnées de notices courtes, mais très documentées, rédigées en français et en anglais. La présentation de ces albums documentaires est très luxueuse. Les reproductions sont parfaites.

EUROPE (15 juin 1936). JEAN CASSOU, *Cinquantenaire du symbolisme*. L'actualité du symbolisme, la consécration que lui donne le temps. « Une tentative d'isolement, telle que le symbolisme, dépasse en plus d'un cas le simple phénomène de la mode... Si, à un moment donné de l'histoire, quelques grandes âmes se sont séparées des hommes et des choses, et de cette séparation ont fait un haut enseignement, il y a en cela un désir d'union... qui demeure frémissant dans les œuvres singulières de ces artistes et qui est ce qui, en elles, nous touche et nous rejoint. » — RAYMOND COGNAT, *A propos du baron Gros et de Cézanne; de quelques réalismes*. Les deux grandes expositions rétrospectives qui marquent la saison artistique de Paris de 1936 d'un éclat singulier inspirent à M. R. Cognat une vision particulière de l'évolution que l'art a subie depuis le baron Gros jusqu'à Cézanne. Les divers mouvements, les diverses doctrines artistiques qui ont scandé cette évolution, ne sont-elles pas vraiment, ainsi que l'auteur le suggère, des

expressions différentes du réalisme, doctrine d'art, manière de penser permanente ?

MERCURE DE FRANCE (15 juin 1936). ÉMILE BERNARD, *Le symbolisme pictural, 1886-1936*. L'histoire du symbolisme en peinture, tracé par un des premiers adeptes, ou plutôt initiateurs du mouvement. Le peintre dont la place fut si grande dans l'épopée symboliste, tout en mêlant à son récit de précieux souvenirs personnels, sait regarder le passé objectivement. De là la double valeur de sa confession.

LES MONUMENTS HISTORIQUES DE LA FRANCE (1936, 1<sup>re</sup> année, fasc. 1-2). Nous avions annoncé tout récemment la fondation de l'Association des Monuments Historiques de la France, dont l'objet était de faire paraître un bulletin rendant compte de l'activité du Service des Monuments Historiques. Ce dessein a pu être réalisé avec une rapidité inaccoutumée. Et voici que paraît le premier fascicule des *Monuments Historiques de la France*, dont le contenu permet de mesurer à quel point une publication comme celle-ci répond à une réelle nécessité : MARCEL AUBERT, *Le nouvel aménagement du chœur de la cathédrale de Lyon*. Un de nos archéologues les plus éclairés montre ici l'importance des travaux qui furent entrepris à l'automne dernier au chœur de la cathédrale de Lyon, avec l'autorisation de S. E. le cardinal Maurin et l'appui de M. le Préfet Bollaert, du Directeur général des Beaux-Arts et de M. Edouard Herriot. Le chœur de la cathédrale de Lyon a été débarrassé de toutes les adjonctions qu'il avait reçues au cours des temps et a retrouvé sa disposition liturgique primitive, en même temps que ses anciennes proportions. Le trône pontifical a été entièrement découvert. D'autre part, les fouilles ont mis à jour des mosaïques précieuses en noir, blanc et rouge, du IV<sup>e</sup>, du V<sup>e</sup> et du IX<sup>e</sup> siècles, ainsi que les vestiges de l'église Saint-Jean, l'une des plus anciennes de Lyon, terminée au V<sup>e</sup> siècle, vestiges datant sans doute de la reconstruction de cette église, au IX<sup>e</sup> siècle. — PIERRE PAQUET, *La désagrégation des pierres dans les monuments*. Soumises actuellement, surtout dans les grandes villes, à l'action de facteurs destructifs nouveaux, tels que l'acide sulfurique, la houille, et d'autres encore, les pierres de nos plus anciens et plus précieux édifices se trouvent subitement menacées de désagrégation. La Sainte-Chapelle de Paris, par exemple, a déjà subi des dommages graves de cet ordre. L'auteur signale les recherches importantes entreprises, sur l'initiative du Service des Monuments Historiques, par le Laboratoire des Arts et Métiers, afin de trouver les éléments chimiques et les moyens techniques d'entraver ce mal. Les résultats très positifs de ce travail de longue haleine se font déjà sentir. — GABRIEL FAURE, *Le classement du lac d'Issarlès*. — PATRICE BONNET, *La restauration du bras sud du Grand Canal de Versailles*. Après maintes discussions, le plan adopté pour cette restauration fut le plan original de la tête sud du Canal et Ménagerie conservé au Cabinet des Estampes, ainsi que le plan de Nepveu de la tête sud du Canal, datant de 1847, conservé aux Archives des Services d'architecture de Versailles. Les travaux effectués ont pu confirmer l'heureux choix de ces documents. — JEAN VERRIER, *La « Crucifixion » de Venasque (Vaucluse)*. Le Service des Monuments Historiques ne s'intéresse pas, loin de là, seulement à l'archéologie. La restauration des peintures an-

ciennes, invention toute moderne, n'est pas exclue de son programme. Aussi le panneau de la Crucifixion, conservé dans l'église paroissiale de Venasque, daté sur son cadre de 1498, et qui fut exposé à Paris, en 1934, à l'exposition de la Passion du Christ dans l'art français, vient de subir une importante restauration, par les soins de M. Lucien Aubert et de M. Chauffrey. Le nettoyage du panneau n'a pas seulement rendu à la peinture sa luminosité primitive, il a aussi permis de constater que cette peinture n'a pas été posée sur une couche de préparation uniforme, mais qu'elle avait suivi, rejoignant ainsi la technique des enluminures, le tracé d'un dessin fait au pinceau. Ce dessin même serait supérieur à la qualité de la peinture postérieure et ne serait pas de la même main que celle-ci. Il servirait à l'attribution future de ce panneau, que M. Labande proposait, avant même la restauration, de rattacher à l'œuvre de quelque artiste flamand ou de la région de Bâle. L'auteur penche vers cette dernière hypothèse.

LA REVUE DE L'ART (juin 1936). JACQUES DUPONT, *Un portrait du maître de l'Annonciation d'Aix au Musée de Copenhague*. L'auteur étudie le portrait de vieillard, conservé à Copenhague dès le XVII<sup>e</sup> siècle, et qui, après avoir été attribué dans le catalogue de Spengler à Lucas Cranach, figure maintenant au catalogue du Musée de Copenhague, toutefois sous réserves, comme une œuvre de Jean Van Eyck. Cette peinture vient d'être restaurée. L'auteur y voit une œuvre du maître de l'Annonciation d'Aix, « dont on a écrit bien des fois qu'il était en France le peintre le plus proche de Van Eyck ». Il appuie son attribution sur l'étude comparée de cette peinture avec le *Prophète Jérémie* du Musée de Bruxelles. D'autre part, l'auteur discute l'attribution au même artiste d'un dessin de la collection Königs, de Haarlem, et d'un autre publié en juin 1931 dans *Old Master Drawings*. — MAURICE BOUDOT-LAMOTTE, *Jacopo de Barbari (le maître au caducée) et les portraits de Catherine Cornaro*. L'auteur étudie les traits de Catherine Cornaro d'après les représentations qu'en ont faites les artistes de la Renaissance italienne ; sur la foi de ces documents, il démontre que Catherine Cornaro, contrairement à ce que nombre d'historiens de l'art ont cru, n'a rien de commun avec la femme aux mains jointes représentée dans la *Sainte Famille* du Kaiser Friedrich Museum de Berlin, toile attribuée à Jacopo de Barbari.

REVUE DES DEUX MONDES (15 juin 1936). LOUIS GILLET, *A l'exposition Gros*. Evocation d'une époque à l'occasion de l'exposition organisée par M. Raymond Escholier au Musée du Petit-Palais, pour commémorer le centenaire de la mort du baron Gros.

OUD HOLLAND (fasc. II, 1936). FRITS LUGT, *Œuvres de l'art italien dans les anciennes collections des Pays-Bas*. C'est au XVII<sup>e</sup> siècle, entre 1620 et 1660, que l'art italien a été particulièrement en faveur auprès du public hollandais. L'auteur apporte d'intéressants documents sur les collectionneurs d'Amsterdam : Lucas van Uffelen, Alfonso Lopez et les frères Reynst, qui ont fait de nombreuses acquisitions à Venise, à la vente de la collection Vendramin. La fameuse collection du comte d'Arundel a été transférée en Hollande, en 1640 ; un inventaire, daté de 1655, dressé après la mort de la comtesse d'Arundel, en est conservé à Amsterdam. D'autres œuvres de l'art italien, conservées en Angleterre, dans

les collections du duc de Buckingham et de Charles I<sup>er</sup>, ont passé, à cette époque, dans la galerie du gouverneur Léopold Guillaume, formée à Bruxelles avec l'aide de Téniers. Il s'agit de la galerie qui a formé ensuite le noyau des musées de Vienne. — JAKOB ROSENBERG, *Un portrait de Gérard Terborch par lui-même*. L'auteur étudie *L'Homme à la cassette*, de Terborch, qui vient de passer en vente à Berlin, et y voit un portrait de l'artiste par lui-même, qu'il date de 1635-1640, après l'avoir comparé avec la *Consultation* de Berlin, datée de 1635.

KONSTREVVY (fasc. 3, 1936). RAGNAR HOPPE, *Karl Isakson*. Une très vivante synthèse de l'œuvre du mai-

tre qui intéresse actuellement la critique d'art suédoise. — OTTO G. CARLSUND, *Arvid Gougeat*. Un des peintres actuellement les plus connus de Suède, surtout portraitiste d'une grande puissance d'expression et d'une force de suggestion étonnante. — INGRID RYDBECK, *Sigrid Hjertén*. L'œuvre de Sigrid Hjertén est celle d'une artiste de grande classe. Elle a été, dit l'auteur, influencée par Matisse, mais elle s'en écarta très vite, lorsque sa propre personnalité se révéla trop forte pour subir la contrainte de quelque enseignement que ce soit. Aujourd'hui, pour ainsi dire absente de la vie, elle n'abandonne pas son art, qui est son unique source de bonheur et son seul mode d'expression.

Assia RUBINSTEIN.

## M U S É O G R A P H I E

LA MAISON DE LA PATRIE RHÉNANE, COLOGNE. — Le nouveau musée qui vient d'être solennellement inauguré à Cologne illustre toute l'histoire de la vie rhénane. C'est un musée d'art populaire local, mais qui, pour marquer son caractère de vie et de véracité, a tenu à abandonner le vocable de *Musée*, pour s'intituler *Maison de la patrie rhénane*. Les objets qu'il conserve n'y figurent pas pour leur valeur propre, mais seulement en tant qu'éléments d'un tout, de ce tableau de la vie et de la civilisation rhénanes qui y est représenté. L'organisation de ce musée est due à M. Ewald, qui en est le conservateur.

BRITISH MUSEUM, LONDRES. — Dans le dernier fascicule du *British Museum Quarterly* (vol. X, n° 3, 1936), M. A. E. POPHAM étudie deux dessins de l'école florentine du XV<sup>e</sup> siècle, représentant des anges portant des candélabres, acquis du Cabinet des Estampes de Berlin, qui en garde deux autres presque identiques. Leur style rappelle celui d'Alessio Baldovinetti. — M. A. M. HIND consacre une étude aux deux dessins attribués à Rembrandt acquis récemment : *étude de femme assise*, dessin provenant de la collection Heseltine, don de M. I. de Bruyn, et qui avait été catalogué par P.-J. Mariette dans le catalogue de la vente Crozat de 1741; l'auteur refuse d'y voir le portrait de la mère de l'artiste. Le second dessin, la *femme debout de profil, à gauche*, provient des collections Lawrence et Wellesley. — Mlle ELISABETH SENIOR étudie deux dessins de Greuze, dont l'un a été donné au musée par M. I. de Bruyn, et l'autre a pu être acheté grâce à son concours. Ce sont deux portraits de femme et d'homme debout, qui avaient fait partie de la collection de Sir Charles Greville et de son neveu, le comte de Warwick, et avaient passé successivement à la vente Warwick et à la vente Heseltine; l'auteur signale la qualité de ces dessins, dont l'acquisition complète heureusement un département pauvre encore en dessins français du XVIII<sup>e</sup> siècle, et montre que le portrait d'homme est une étude pour l'ivrogne représenté dans le tableau : *L'Ivrogne chez lui ou le retour du cabaret* (Martin 158), connu aussi sous le titre *Le père dénaturé* ou *La famille malheureuse*. Le même fascicule contient d'autres impor-

tants comptes rendus d'acquisitions faites récemment par le musée.

LES GALERIES PUBLIQUES DU CANADA. — Un important article de M. HANS TIETZE (*Pantheon*, mai 1936) est consacré aux musées du Canada. L'évolution muséographique n'a pas suivi, au Canada, la même courbe qu'en Amérique. Les musées du Canada ont conservé beaucoup plus longtemps un caractère indigène, et, partant, ethnographique. Le musée le plus riche, le plus complet, et qui se rapproche le plus de la conception actuelle du musée, tant américain qu'européen, est le Royal Ontario Museum de Toronto, dirigé avec beaucoup de compétence par le docteur Curelly. Le Musée de l'Université Laval a été formé grâce aux collections d'œuvres d'art français et hollandais, qui furent réunies par le vicaire-général abbé Desjardins, ainsi que par M. Legaré. L'importante Galerie Nationale du Canada, à Ottawa, ne date que de 1880. Elle comprend deux sections, l'une d'art canadien, l'autre d'art européen; on y note une longue et belle série de portraits des écoles anglaise, italienne, flamande et française; dans cette dernière les impressionnistes sont le mieux représentés : Corot, Daubigny, Degas, Millet, Monet, Monticelli, Pissarro, Sisley, etc. C'est ce dernier musée qui a servi de modèle dans l'organisation des autres galeries publiques de Montréal et de Toronto. A côté des musées, la collection privée Van Horne, de Montréal, d'une envergure internationale, présente un ensemble fort intéressant, particulièrement représentatif de l'art espagnol, hollandais et anglais.

MUSÉE DE ROUEN. — Dans le même fascicule, M. F. GUEY montre l'extension que prend ce musée; on envisage déjà la nécessité de sa réorganisation et d'un agrandissement de ses locaux. Quelques-unes de ses récentes acquisitions sont particulièrement dignes d'intérêt, notamment celle d'une *Adoration de l'Enfant*, tondo attribué à Ghirlandajo, que l'auteur rattache à un autre tondo conservé au Musée de Toledo, aux Etats-Unis. Bien que publié dernièrement par la *Revue de l'Art ancien et moderne* comme étant de la main de Filippino Lippi, il figure dans le *Répertoire* de Salmon Reinach dans l'école de Ghirlandajo. As. R.

# SOTHEBY & Co.

34 - 35 NEW BOND STREET, LONDRES W. 1, ANGLÈTERRE

FONDÉ EN 1744

Téléphone : MAYFAIR 6682

Télégrams : ABINITIO, WESDO, LONDON.

## PROCHAINES VENTES AUX ENCHÈRES Chaque vente commencera à 13 heures précises



En vente le 15 juillet : une superbe armure de la Papauté, XVI<sup>e</sup> siècle.

Les 13 et 14 juillet. — LES DOCUMENTS de SIR ISAAC NEWTON, vendus sur l'ordre du Vicomte LYMINGTON, qui les détient de Catherine Conduit, Vicomtesse Lymington, petite nièce de Sir Isaac Newton. — Catalogue illustré (16 planches) 7/6.

Les 14, 15 et 16 juillet. — LES COLLECTIONS PRIVÉES D'ARMES ET ARMURES, ANTIQUITÉS, etc., ayant appartenu à feu W. H. FENTON Esq., J. P. de Heston House, Middlesex (vendu sur l'ordre des héritiers). — Catalogue illustré (18 planches) 6/-.

Le 17 juillet. — ŒUVRES D'ART de valeur et MEUBLES comprenant un Ameublement superbe ayant appartenu au

Le 2 juillet. — ARMES ET ARMURES de valeur. Catalogue illustré (9 planches) 2/6.

Le 3 juillet. — VERRERIE ANCIENNE de valeur; MEUBLES, etc., comprenant un important panneau de Tapisserie Bruxelloise du XVI<sup>e</sup> siècle, provenant de la collection de feu LORD LEITH OF FYVIE. Catalogue illustré (6 planches) 2/6.

Le 6 juillet. — MONNAIES ET MEDAILLES.

Le 8 juillet. — ARGENTERIE ANCIENNE de valeur. — Catalogue illustré sera publié.

Le 9 juillet : LA COLLECTION CÉLÈBRE DE PEINTURES ET AQUARELLES, PAR EUGÈNE BOUDIN, appartenant à M. LAFFON, à Paris. — Catalogue illustré (22 planches) 10/6.

Le 9 juillet. — (A vendre immédiatement après les peintures de Boudin), TABLEAUX de valeur d'ANCIENS MAÎTRES. — Catalogue illustré sera publié.

Le 10 juillet. — ŒUVRES D'ART, MEUBLES, etc.



En vente, 20-21 juillet : Une page de titre d'un unique exemplaire d'un livre imprimé à Lyon en 1545.

Prince Eugène de Beauharnais; ainsi qu'une belle Cassone; un grand plat gravé par Orazio Fortezza, etc. — Catalogue illustré sera publié.

Les 20 et 21 juillet. — LIVRES de valeur, MANUSCRITS ENLUMINÉS et LETTRES AUTOGRAPHES, etc. — Catalogue illustré sera publié.

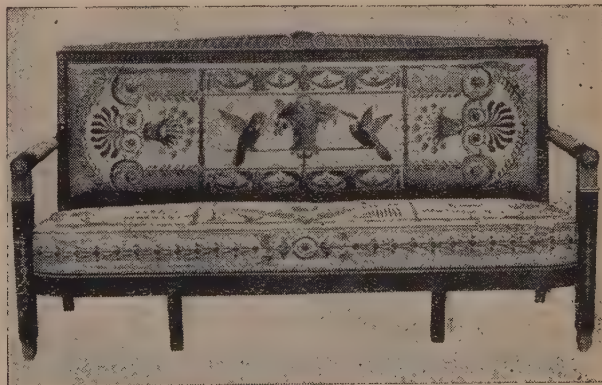
Exposition au moins 3 jours à l'avance  
Catalogue sur demande

Listes imprimées des prix et noms des acheteurs peuvent être achetées après chaque vente.

Renseignements sur demande



En vente le 9 juillet : Trouville : Figures sur la plage au soleil couchant.



En vente le 17 juillet : un superbe ameublement de tapisserie de Beauvais ayant appartenu au Prince Eugène de Beauharnais.

P.O. - MIDI



CHATEAU DE LUYNES

## UNE JOURNÉE

AUX

## CHATEAUX DE LA LOIRE

TOUS LES DIMANCHES ET JOURS FÉRIÉS

jusqu'au 25 Octobre 1936

### TRAIN DES CHATEAUX

2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> classes

Départ de Paris-Orsay : 7 h. - Retour à Paris : 23 h. 12

### PARIS-TOURS et retour

2<sup>e</sup> classe : 45 fr. • 3<sup>e</sup> classe : 30 fr.

(Location gratuite des places au départ de Paris)

Vous pourrez circuler à volonté entre Orléans et Tours en vous arrêtant pour visiter villes et châteaux. (Nombreux circuits d'autocars)

Renseignements et billets aux Gares et Agences du P.O.-Midi

AD  
S  
VACANCES  
SOLEIL!



Prenez une assurance sur le beau temps. Donc :  
**PARTEZ P. L. M.**  
Choisissez pour vos vacances les climats de joie, de santé et de lumière que vous offre "le Réseau du Soleil"



STOCKEZ DE

LA SANTÉ

SAVOIE

VALLÉE DU RHONE

DAUPHINÉ. JURA

COTE D'AZUR

Renseignements dans les Gares  
et les Agences de Voyage

Marmillen Vex

BILLETS DE 40 JOURS  
BILLETS DE WEEK-END  
CARTES D'EXCURSIONS  
BILLETS COLLECTIFS AVEC  
RÉDUCTION 50 %  
BILLETS AVEC TRANSPORT  
GRATUIT DE L'AUTOMOBILE

chemin de fer du Nord et chemins de fer britanniques

PAR CALAIS  
OU BOULOGNE

**L'ANGLETERRE**

**HEURE DE TRAVERSÉE**

**CHEMINS DE FER DE L'ÉTAT**

*vacances en*

**ENTRE-LOIRE  
ET  
GIRONDE**

**CHATEAUX HISTORIQUES  
MARAIS POITEVIN  
PLAGES ENSOLEILLÉES**

RENSEIGNEMENTS  
DANS LES BUREAUX  
DE TOURISME DE:

**PARIS-ST-LAZARE, PARIS-M<sup>SE</sup>, ROUEN R.D.**



**A LA CROIX DE LORRAINE**  
MAISON FONDÉE EN 1760

**CHENUE**

EMBALLEUR - EXPÉDITEUR

DES MUSÉES NATIONAUX  
SOUTH KENSINGTON MUSEUM LONDRES  
METROPOLITAN MUSEUM OF ART NEW-YORK

**TRANSPORT**

d'Objets d'Art et de Curiosité, Tableaux, Statues

**PARIS**

5, rue de la Terrasse (place Malesherbes)

Téléphone : WAGRAM 03-11

Correspondant à Londres : **Jacques CHENUE**  
10, Great St. Andrew's Street, Shaftesbury Avenue

Téléphone : Temple bar 8780

**SCULPTURES  
DORURES**

**GEORGES  
VALA**

**CADRES  
BOISERIES**

TÉL. : ÉLYSÉES 59-99

25, RUE DE PENTHIÈVRE

# FONDATION

## POUR LA REPRODUCTION DES MANUSCRITS ET PIÈCES RARES D'ARCHIVES

PRÉSIDENT : M. André HONNORAT, ancien ministre, sénateur.

Liste des monuments photographiés dont la Fondation peut actuellement fournir les épreuves.

- METZ.** — Apocalypse en latin. — Ecole française (XIII<sup>e</sup> siècle), n° 1.184 (Fonds de Salis, n° 38). 66 clichés 24×30. Prix de l'épreuve..... **7 fr.**
- AGEN.** — Livre juratoire. — Ecole française (XIII<sup>e</sup> siècle), n° 41. 59 clichés 18×24. Prix de l'épreuve ..... **5 fr.**
- EPERNAY.** — Evangélaire dit d'Ebon (IX<sup>e</sup> siècle), n° 1-722. 20 clichés 18×24. Prix de l'épreuve ..... **5 fr.**
- ALBI.** — Strabon. — Ecole italienne (XV<sup>e</sup> siècle), n° 79, 13 clichés 18×24. Prix de l'épreuve ..... **5 fr.**
- CAMBRAI.** — Manuscrit musical. Messes de Lupus, Richefort, Willaert, Gascongne, etc... (Début du XVI<sup>e</sup> siècle), n° 3. 226 négatifs sur papier 26×32. Prix de l'épreuve **7 fr.**
- LE HAVRE.** — Recueils de dessins relatifs à l'Amérique (début du XIX<sup>e</sup> siècle). 103 clichés 18×24. Prix de l'épreuve..... **5 fr.**
- PARIS.** — Bibliothèque Nationale. Fonds mexicain. 5 clich. 18×24. Prix de l'épreuve **5 fr.**
- PARIS.** — Bibliothèque Nationale. Document pour l'histoire de la Suède. 1 cliché 18×24. Prix de l'épreuve..... **5 fr.**
- CHANTILLY.** — Musée Condé. Manuscrit musical 1047, in-fol. Chants de trouvères (fin du XIV<sup>e</sup> siècle). 120 négatifs sur papiers 24×30. Prix de l'épreuve..... **7 fr.**

S'adresser à la **GAZETTE DES BEAUX-ARTS**, 140, Faubourg Saint-Honoré

ANNO XXXIX

APRILE 1936 — XIV

VOLUME SETTIMO

NUOVA SERIE

FASCICOLO II

# L ' A R T E

RIVISTA TRIMESTRALE DI STORIA DELL'ARTE MEDIEVALE E MODERNA

ADOLFO VENTURI..... DIRETTORE

ANNA MARIA BRIZIO..... REDATTRICE

<i>SOMMARIO.</i> — CESARE BRANDI. — <i>Il Crocifisso di Giunta Pisano in S. Domenico a Bologna.</i> .....	Page 71
PAOLO D'ANCONA. — <i>Ancora della "Biblia Dos Jeronymos" e del "Magister Sententiarum" di Lisbona.</i> .....	92
MARIA LUISA GENGARO. — <i>A proposito di Domenico di Bartolo.</i> .....	104
ADOLFO VENTURI. — <i>Andrea del Castagno, il Pinturicchio, Gaudenzio Ferrari — Tre quadri inediti.</i> .....	123
<i>Bollettino bibliografico</i> .....	132

Prezzo di abbonamento annuo : L. 100 per l'Italia; il fascicolo separato L. 25 — L. 150 per l'Estero; il fascicolo separato L. 40 — L. 200 le annate arretrate. — Per la raccomandazione L. 20 in più.

N. B. - Gli abbonamenti si pagano anticipati. - L'associazione porta elezione di domicilio presso il Foro di Milano.

AMMINISTRAZIONE - INDUSTRIE GRAFICHE ITALIANE STUCCHI  
VIA MARCONA, 50 - MILANO  
REDAZIONE - VIA MICHELE LESSONA, 23 - TORINO

# T A B L E D E S M A T I È R E S

PREMIER SEMESTRE 1936

## T E X T E

Marguerite CHARAGEAT.....	Abraham Bosse et Jacques Sarazin.....	373
André CHARBONNIER.....	L'art de la laque, les techniques chinoises et japonaises retrouvées. ....	95
André CHASTEL.....	La Tentation de Saint Antoine ou le Songe du mélancolique	218
Pierre DU COLOMBIER.....	La chapelle d'Ecouen.....	79
Noële M. DENIS-BOULET.....	Les Mosaïques antiques de Sainte-Marie-Majeure.....	65
Louis DIMIER.....	La main-d'œuvre de la figure dans les ouvrages de Bernard Palissy. ....	147
Robert DORÉ.....	Mussolini urbaniste .....	240
Robert EISLER.....	« L'Abandonnée » de Botticelli.....	57
Bernard FAY.....	L'Art roman du Danemark.....	1
Henri FOCILLON.....	Le style monumental dans l'Art de Jean Fouquet.....	17
Nicolas IORGA.....	Une Pièta roumaine et les types de la Vierge en Roumanie.	230
Myron Malkiel JIRMOUNSKY..	Deux sources d'inspiration dans la peinture religieuse portugaise du xvi <sup>e</sup> siècle : Les saints Pierre de Tarouca et de Viseu .....	129
André JOUBIN.....	Les modèles de Delacroix.....	345
Fiske KIMBALL.....	Oppenord au Palais Royal.....	113
Heintz LEHMANN.....	Une vue de la place Ognissanti à Florence.....	244
Pierre LELIÈVRE.....	Gros, peintre d'histoire.....	289
Jacques LEVRON.....	A propos du triptyque d'Angers.....	184
August-L. MAYER.....	Panneaux français inconnus.....	275
Jean DE MECQUENEM.....	Les terrasses cruciales au Cambodge.....	257
Comte DU MESNIL DU BUISSON.	Nouvelles observations sur une peinture de la synagogue de Doura-Europos. ....	305
Edouard MICHEL.....	Bruegel le Vieux a-t-il passé à Genève?.....	105
Eugenio D'ORS.....	La crise de Cézanne.....	361
F.-G. PARISÉ.....	Peintures de Jacques de Bellange.....	235
Charles PICARD.....	Courrier de l'Art antique.....	193
Abbé Yves DE RAULIN.....	Jean Fouquet, peintre de l'Archevêque Jean de Bernard..	321
John REWALD.....	Une copie par Cézanne, d'après le Greco.....	118
F. SCHMIDT-DEGENER.....	La double carrière de Rembrandt.....	33
F. SCHMIDT-DEGENER.....	L'image de la Hollande vue à travers son art.....	163
Guy DE Tervarent.....	Sur quatre primitifs exposés à Bruxelles.....	52
E. TIETZE-CONRAT.....	Une esquisse faussement attribuée à Rubens.....	108
N.-S. TRIVAS.....	Les natures mortes de Liotard.....	307

# B I B L I O G R A P H I E

## LIVRES

*Africa Romana* (Istituto di studi romani (J. B.), p. 248. — Mehmet Aga-Oglu, *Persian bookbindings of the fifteenth century* (J. B.), p. 126. — Jean Alazard et René Schneider, *Histoire des Arts. Deuxième série. Renaissance et temps modernes* (J. B.), p. 62. — Edgar Waterman Anthony, *A history of Mosaics* (Adrien Blanchet), p. 311. — *Anuario del cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos* (J. B.), p. 379. — *L'Art flamand. Chefs-d'œuvre de la peinture de van Eyck à Bruegel* (J. B.), p. 62. — *L'Art flamand de van Eyck à Bruegel* (J. B.), p. 62. — *L'Art italien au Petit Palais, III. La sculpture*, p. 62. — *L'Art populaire en France*, recueil d'études publié sous la direction de M. Adolphe Riff, VI<sup>e</sup> année : 1934-1935 (Assia Rubinstein), p. 314. — *Art roumain moderne. Artistes étrangers en Roumanie. Collection Apollo* (J. B.), p. 188. — Salvatore Aurigemma, *Il R. Museo di Spina* (J. B.), p. 60. — Otto Benesch, *Rembrandt. Werk und Forschung* (Clotilde Brière-Misme), p. 250. — *Bibliographie Alsacienne*, publiée par la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, p. 252. — *Die bildende Kunst in Österreich* (J. B.), p. 378. — Gerda Boethius & Axel L. Romdahl, *Uppsala Domkyrka, 1258-1435* (As. R.), p. 314. — Marcel Bulard, *Le Scorpion, symbole du peuple juif dans l'art religieux des XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> siècles* (R. Wischnitzer), p. 251. — J. Puig y Cadalfach, *La Géographie et les origines du premier Art roman* (R. Doré), p. 122. — Jacques Callot, *Étude sur son œuvre gravé* (J. B.), p. 122. — F. J. Sanchez Canton, *Fuentes literarias para la historia del Arte español. Tome III. Siglos XVII y XVIII* (J. B.), p. 312. — G.-B. Cervellini, *La cronaca di Altichiero recentemente pubblicata e falsa* (J. B.), p. 311. — André Chagny, *Une grande abbaye lyonnaise : la basilique Saint-Martin d'Ainay* (R. Doré), p. 315. — Jean Charbonneaux, *Les terres cuites grecques. Photographies de Sougez* (J. B.), p. 187. — Emile Cherblanc, *Mémoire sur l'invention du tissu. Histoire générale du tissu. Documents, n° 1* (J. B.), p. 188. — Chevallier-Vérel, *Sculpture, du Musée de l'Acropole. Les archaïques* (J. B.), p. 247. — Paul Claudel, *Introduction à la peinture hollandaise* (J. B.), p. 60. — Gustave Cohen et Louis Réau, *L'Art du Moyen Âge, Arts plastiques, Art littéraire, et la civilisation française* (J. B.), p. 125. — Maurice de Dainville, *L'enfance des églises du diocèse de Montpellier* (R. D.), p. 189. — Marcel et Christiane Dickson, *Les Eglises romanes de l'ancien diocèse de Châlon* (R. Doré), p. 126. — Maurice G. Dimand, *The Ballard Collection of Oriental rugs in the City Art Museum of Saint-Louis* (J. B.), p. 251. — *Les Eglises de France* (Répertoire historique et archéologique par département. Directeur : Marcel Aubert (J. B.), p. 248. — *Encyclopédie photographique de l'Art*, p. 62. — Elie Faure, *Corot*, p. 252. — Paul Fierens, *Max Band* (J. B.), p. 316. — Robert Forrer, *L'Alsace romaine* (J. B.), p. 189. — Ingeborg Fraenckel, *Andrea del Sarto. Gemälde und Zeichnungen* (J. B.), p. 249. — Joao Paulo Freire et Carlos de Passos, *Monumentos de Portugal, Mafra* (M. Jirmounsky), p. 380. — Eugène Fromentin, *Voyage en Égypte*, 1869, publié par Jean-Marie Carré (R. M.-U.), p. 62. — Georg Galster, *Danske. og Norske Medailler og Jetons* (J. B.), p. 312. — Pierre Gaxotte, *Le siècle de Louis XV* (J. B.), p. 60. — Waldemar George, *Schneeli* (R. M.-U.), p. 62. — Horst Gerson, *Philips Koninck* (Clotilde Brière-Misme), p. 250. — J.-P. van Goidsenhoven, *La céramique chinoise sous les Ts'ing, 1644-1851* (P. Pelliot), p. 251. — Louis Hauteœur et Gaston Wiet, *Les mosquées du Caire* (P. C.), p. 60. — William C. Hayes, *Royal Sarcophagi of the XVIII Dynasty* (Princeton monographs in Art and Archeology: quarto series XIX), (Charles Boreux), p. 311. — Léon Heuzey et Jacques Heuzey, *Histoire du costume dans l'antiquité classique. Égypte, Mésopotamie, Syrie, Phénicie* (J. B.), p. 187. — Arthur M. Hind, *An introduction to a history of woodcut, with a detailed survey of work done in the fifteenth century* (S. de Ricci), p. 124. — Henry Russel Hitchcock, J. R., *The Architecture of H. H. Richardson and his times, 1838-1886* (L. Hauteœur), p. 251. — *L'Institut d'Estudis Catalans; els seus primers XXV ans* (J. B.), p. 252. — N. Jorga, *Les Arts mineurs en Roumanie* (Louis Réau), p. 125. — Luis Keil, *As Assinaturas de Vasco de Gama* (Myron Malkiel Jirmounsky), p. 248. — Charles Kunstler, *Watteau* (J. B.), p. 316. — Elie Lambert, *Caen roman et gothique, ses abbayes et son château* (J. B.), p. 380. — Franz Landsberger, *Introduction à l'Art*

Juif (As. R.), p. 61. — Jacques Levron, *Le diable dans l'Art* (J. B.), p. 316. — Ernest Mackay, *La civilisation de l'Indus* (J. B.), p. 378. — Daniel Trowbridge Mallett, *Mallett's Index of Artists* (As. R.), p. 314. — Raimond van Marle, *The development of the Italian Schools of painting* (J. B.), p. 61. — Prof. Dr. W. Martin, *De hollandsche schilder-kunst in de seventiende eeuw. T. I. Frans Hals en zijn tijd* (Clotilde Brière-Misme), p. 313. — Marjorie J. Milne et Gisela M. A. Richter, *Shapes and names of Athenian vases* (J. B.), p. 188. — François Monod, *Guide descriptif du Musée Clemenceau* (Louis Réau), p. 125. — *Musée historique lorrain. Callot et les peintres graveurs lorrains du dix-septième siècle* (J. B.), p. 61. — Bartolomeo Nogara, *Les Etrusques et leur civilisation* (J. B.), p. 378. — M. A. Nourse, *400 millions d'hommes. Histoire des Chinois* (J. B.), p. 188. — G. Oprescu, *L'Art roumain de 1800 à nos jours* (J. B.), p. 61. — E. M. Paillard, *Portail de Reims* (Marcel Aubert), p. 379. — Carlos de Passos et Joao Paulo Freire, *Monumentos de Portugal. Mafra* (M. Jirmounsky), p. 380. — *Photo 1936*, p. 62. — Charles Picard, *Manuel d'archéologie grecque. La sculpture. Période archaïque* (J. B.), p. 186. — Marie Pichereau-Vallet, *Edouard Vallet, peintre et graveur (1871-1919)*, (J. B.), p. 189. — Louis Réau, *La Renaissance. L'Art Moderne. Histoire Universelle des Arts, des temps primitifs jusqu'à nos jours* (J. B.), p. 123. — Louis Réau et Gustave Cohen, *L'Art du Moyen Age. — Arts plastiques. — Art littéraire — et la Civilisation française* (J. B.), p. 125. — Raymond Rey, *La sculpture romane languedocienne* (Marcel Aubert), p. 315. — Gisela M. A. Richter et Marjorie J. Milne, *Shapes and names of Athenian vases* (J. B.), p. 188. — Axel L. Romdahl et Gerda Boethius, *Uppsala Domkyrka, 1258-1435* (As. R.), p. 314. — Johnny Roosval, *Svensk Konsthistoria* (As. R.), p. 313. — Charles Saunier, *Un caricaturiste républicain fonctionnaire des Postes sous le Second Empire* (J. B.), p. 189. — René Schneider et Jean Alazard, *Histoire des Arts. Deuxième série. Renaissance et temps modernes* (J. B.), p. 62. — K. M. Svoboda, *Neue Aufgaben der Kunstgeschichte* (J. B.), p. 249. — P. T. A. Swillens, *Pieter Janszoon Saenredam, schilder van Harlem, 1577-1665* (Clotilde Brière-Misme), p. 312. — *I tesori d'Arte delle Gallerie di Palazzo Rosso e di Palazzo Bianco* (J. B.), p. 380. — *Les trésors des bibliothèques de France, tome V* (J. B.), p. 314. — Rupert Davidson Turnbull and Vaclav Vytlacil, *Egg tempera painting. Tempera underpainting. Oil emulsion painting. A Manual of technique* (J. B.), p. 189. — Adolfo Venturi, *Storia dell' Arte italiana*, Vol. X, parte II : *La scultura del cinque cento* (J. B.), p. 249. — Vaclav Vytlacil and Rupert Davidson Turnbull, *Egg tempera painting. Tempera underpainting. Oil emulsion painting. A Manual of Technique*. (J. B.), p. 189. — A. Wassenberg, *L'Art du portrait en Frise au seizième siècle* (Clotilde Brière-Misme), p. 123. — Arthur Weigall, *Le Pharaon Akh-en-Aton et son époque* (J. B.), p. 188. — Harold E. Wethey, *Gil de Silo and his school. A study of late gothic sculpture in Burgos* (J. B.), p. 311. — Hans R. Weihrauch, *Studien zum bildnerischen Werke des Jacopo Sansovino* (J. B.), p. 124. — Gaston Wiet et Louis Hauteceœur, *Les Mosquées du Caire* (P. C.), p. 60. — Rachel Wischnitzer-Bernstein, *Gestalten und Symbole der jüdischen Kunst* (J. B.), p. 126. — Nils G. Wollin, *Desprez en Italie* (As. R.), p. 124.

## REVUES

par Mlle Assia RUBINSTEIN

— *Africa Italiana*, p. 254. — *L'Afrique du Nord illustrée*, p. 317. — *Algeria*, p. 191. — *American journal of Archeology*, pp. 64, 190. — *The American Magazine of Art*, pp. 191, 317. — *L'Amour de l'Art*, pp. 64, 254, 381. — *Annuaire du Musée des Beaux-Arts de Budapest*, p. 128. — *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde*, p. 128. — *Apollo*, pp. 63, 127, 189, 253, 381. — *Architecture U. R. S. S.* p. 64. — *Archivo español de arte y arqueologia*, p. 63. — *The Art bulletin*, pp. 191, 253. — *L'Art et les Artistes*, pp. 64, 317. — *L'Art sacré*, p. 191. — *L'Art vivant*, p. 64. — *L'Arte*, pp. 64, 101. — *Arte romana*, p. 191. — *Arts and decoration*, p. 253. — *Boletim*

da Academia Nacional de Belas-Artes, p. 64. — *Boletin del Seminario de estudios de Arte y Arqueologia, facultad de historia*, p. 63. — *Bolletino d'Arte*, p. 128. — *Bulletin des Musées de France*, pp. 127, 191. — *Bulletin of the Associates in fine arts at Yale University*, p. 254. — *The Burlington Magazine*, pp. 63, 127, 190, 253, 381. — *Butleti dels Museus d'Art de Barcelona*, p. 381. — *Cahiers d'Art*, p. 127. — *Les Cahiers de Haute et Basse Normandie*, p. 191. — *La critica d'Arte*, p. 128. — *Demareteion*, p. 127. — *Le dessin*, p. 128. — *Europe*, p. 318. — *Gentsche bijdragen tol de Kunstgeschiedeins*, p. 190. — *Die Graphischen Kuenste*, p. 317. — *L'Illustration*, p. 254. — *Indian art and letters*, p. 64. — *Jahrbuch der preuszischen Kunstsammlungen*, p. 252. — *Konsthistorisk tidskrift*, p. 382. — *Kunst*, p. 63. — *Die Kunst*, p. 63. — *Kunst und antiquitaeten Rundschau*, p. 127. — *Larousse mensuel illustré*, pp. 191, 318. — *Museum*, p. 317. — *Old Master drawings*, pp. 190, 316. — *Oud-Holland*, pp. 191, 382. — *Pantheon*, pp. 63, 316, 381. — *Parnassus*, pp. 64, 127, 254, 317. — *The Print Collector's Quarterly*, pp. 127, 190, 316. — *Raska*, p. 382. — *Rassegna della instruzione artistica*, p. 382. — *La Renaissance*, pp. 128, 381. — *Revista española de Arte*, p. 190. — *Revue archéologique*, p. 381. — *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, p. 63. — *La revue de l'Art ancien et moderne*, pp. 128, 254, 318. — *Revue de Paris*, pp. 64, 191. — *Revue des Arts Asiatiques*, pp. 64, 254. — *Revue des Deux-Mondes*, pp. 318, 382. — *U. R. S. S. en construction*, p. 128. — *L'Urbanisme*, p. 128. — *Visages du monde*, p. 191.

## MUSÉOGRAPHIE

par Mlle Assia RUBINSTEIN

Association américaine des musées, p. 256. — Musée de Bâle, p. 320. — Musée d'Art de Barcelone, pp. 192, 384. — Kaiser Friedrich Museum, Berlin, p. 383. — Musée de Bonn, p. 320. — Musée du Cinquantenaire, Bruxelles, p. 320. — Musée des Beaux-Arts de Budapest, p. 320. — Musée de Chicago, p. 192. — Musée de Cincinnati, pp. 192, 256. — Musée de Detroit, pp. 192, 320, 384. — Musée Royal Ecossais d'Edimbourg, p. 250. — National Gallery, Londres, pp. 256, 383. — Victoria and Albert Museum, Londres, pp. 320, 383. — Wallace Collection, Londres, p. 320. — Metropolitan Museum of Art, New-York, pp. 192, 384. — Office International des Musées, p. 256. — Bibliothèque Nationale de Paris, p. 256. — Musée Guimet, Paris, p. 192. — Musée Jacquemart-André, Paris, p. 192. — Musée du Louvre, Paris, p. 256. — Pennsylvania Museum, Philadelphie, p. 384. — Galerie Lichtenstein, Vienne, p. 384. — Musées de Vienne, pp. 192, 320, 384.

## SOCIÉTÉS SAVANTES

par Mlle Assia RUBINSTEIN

Institut d'Histoire de l'Art du Service de la Conservation des Monuments historiques (Autriche), p. 383. — Académie royale d'Archéologie de Belgique, p. 318. — Société espagnole des Amis de l'Art, p. 318. — Institut de France. Académie des Beaux-Arts, p. 383. — Institut de France. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, p. 383. — Les Monuments historiques de la France, p. 255. — Société de l'Histoire de l'Art Français, p. 255. — Société Historique et Archéologique des VIII<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> arrondissements, p. 255. — Section des Beaux-Arts de l'Institut international de Coopération Intellectuelle, p. 255. — Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art, p. 318. — Société d'Histoire et d'Archéologie de Senlis, p. 319. — Académie Royale de Serbie, p. 319. — Société d'Histoire de l'Art Suisse, p. 319.

# L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

## CHARDIN

PAR GEORGES WILDENSTEIN

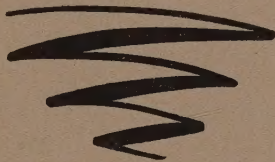
**238 héliogravures**

REPRODUISANT TOUT L'ŒUVRE CONNU DE  
L'ARTISTE, PEINTURES A L'HUILE ET PASTELS

*Catalogue comprenant 1.237 articles. Un volume in-4° raisin  
(25 × 32) de 400 pages dont 128 pages d'illustrations.*

**Sur très beau papier teinté.. 300 francs**

**Sur Madagascar..... 450 francs**



## MANET

INTRODUCTION PAR PAUL JAMOT

CATALOGUE PAR P. JAMOT ET G. WILDENSTEIN  
avec la collaboration de Marie-Louise Bataille

**480 phototypies**

REPRODUISANT TOUT L'ŒUVRE CONNU DE  
L'ARTISTE, PEINTURES A L'HUILE ET PASTELS

*Deux volumes in-4° (25 × 32), chacun de 220 pages,  
l'un contenant le texte, l'autre les illustrations*

**Sur très beau papier..... 750 francs**

**En préparation dans cette collection :**

**DEGAS**, par P.-A. LEMOISNE — **DELACROIX**, par A. JOUBIN.

**FOUQUET**, par H. FOCILLON

**NATTIER, DAVID, FRAGONARD**, par G. WILDENSTEIN.

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ — PARIS (VIII<sup>e</sup>)

LES BEAUX-ARTS — ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ — PARIS (VIII<sup>e</sup>)

# L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

JEAN BABELON. — *Germain Pilon*. In-4° de VIII-152 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 81 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste). . . . . 150 fr.

FERNAND BENOIT. — *L'Afrique méditerranéenne, Algérie, Tunisie, Maroc*. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 497 héliogravures plus un frontispice. . . . . 275 fr.  
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1932.)

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — *La Tour*, avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. In-4° de IV-330 pages dont 120 pages d'illustration, contenant 267 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire . . . . . 260 fr.

ROBERT DORE. — *L'Art en Provence*. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire. . . . . 260 fr.

Le comte ARNAULD DORIA. — *Louis Tocqué*. In-4° de VIII-274 pages dont 86 pages d'illustration, contenant 149 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste). . . . . 200 fr.  
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1930.)

Le comte ARNAULD DORIA. — *Gabrielle Capet*. In-4° de 130 pages dont 24 pages d'illustration donnant en 52 phototypies la reproduction de tout l'œuvre connu de l'artiste, plus un frontispice. . . . . 100 fr.  
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1935.)

PIERRE FRANCASTEL. — *Girardon*. In-4° de VIII-170 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 93 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste). . . . . 150 fr.  
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1929.)

FRANÇOIS GEBELIN. — *Les Châteaux de la Renaissance*. In-4° de VIII-308 pages dont 104 pages d'illustration, contenant 220 héliogravures, plus un frontispice. . . . . 175 fr.  
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1928.)

GEORGES HUARD. — *L'Art en Normandie*. In-4° de VII-274 pages dont 126 pages d'illustration, contenant 272 héliogravures, plus un frontispice . . . . . 225 fr.  
(Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — *Pater*. In-4° de VIII-224 pages dont 116 pages d'illustration, contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste) . . . . . 200 fr.

LOUIS RÉAU. — *Les Lemoyne*. In-4° de VIII-252 pages dont 80 pages d'illustration, contenant 136 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de ces artistes). . . . . 150 fr.  
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — *Lancret*. In-4° de VIII-254 pages dont 112 pages d'illustration, contenant 213 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste). . . . . 150 fr.

PAUL JAMOT et GEORGES WILDENSTEIN. — *Manet*. 2 vol. In-4° : un de texte et un d'illustration et contenant 480 phototypies (tout l'œuvre connu de l'artiste). . . . . 750 fr.

GEORGES WILDENSTEIN. — *Chardin*. In-4° de 432 pages dont 128 d'illustrations, contenant 238 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste). . . . . 300 fr.

E N P R É P A R A T I O N

BOUCHER, DROUAIS, JEAN FOUQUET, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER,  
DEGAS, CEZANNE